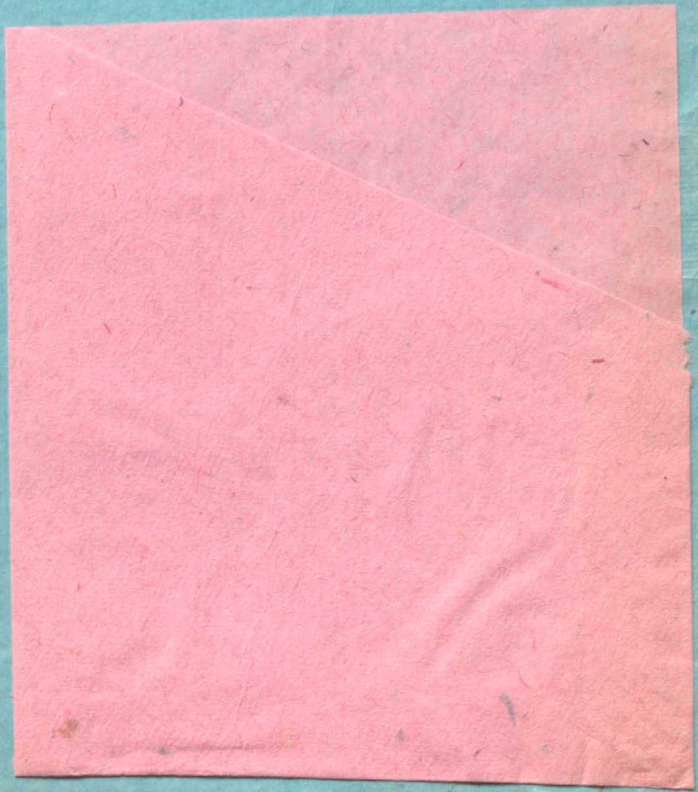
M 76
641
сер. 2 17



Изданіе О. Н. ПОПОВОЙ.

Образовательная библіотека.
Серія 2-я (1898 г.) № 7.

Ю. Мильталеръ.

Что такое красота?

(Das Rätsel des Schönen).

Введеніе въ эстетику.

Переводъ съ нѣмецкаго З. А. Венгеровой.

Цѣна 40 коп.

Контора изданій и книжный магазинъ О. Н. Поповой.
Спб. Невскій, 54.
1899.

Книгоиздательство и книжный магазинъ
О. Н. ПОПОВОЙ,

С.-Петербургъ, Невскій 54.

Изданія О. Н. Поповой:

Образовательная библіотека.

Изданіе выходитъ серіями, по одной въ годъ, заключающими каждая 10 книжекъ отъ 7 до 12 печатныхъ листовъ небольшого формата плотной печати.

Задача Образоват. Библіотеки—дать рядъ общедоступно составленныхъ книгъ по всѣмъ отраслямъ научнаго знанія. Естествознаніе во всемъ его объемѣ, философія и ея исторія, психологія, этика и эстетика, исторія культуры и соціологія, политическая экономія и правовѣденіе, исторія литературы и искусства—всѣ эти отрасли будутъ представлены въ „Образ. Библіотекѣ".

Серія 1898 года.

Изданы имъ печати:

ЛАРВУСЪ. Міровой рынокъ и сельскохозяйственный кризисъ. Переводъ съ нѣмецкаго Л. Я. И. 40 к.

ЧЕМБЕРСЪ. Солнечная система. Переводъ съ англійск. В. Щиглевой. Съ 78 рис. Ц. 40 к.

ЛАНГЛУА и СЕНЬОБОСЪ. Введеніе въ изученіе исторіи. Переводъ съ французскаго А. Серебряковой. Спб. 99. Ц. 1 р.

БОЛИНЪ. Спиноза. Біографическій и культурно-историческій очеркъ. съ портретомъ Спинозы. Перев. съ англ. З. Журавской и Д. Страндена, подъ ред. П. Струве. Спб. 99. Ц. 60 к.

ГИГГСЪ. Физіократы. Французскіе экономисты XVIII вѣка. Перев. съ англ. О. Н. Гофманъ подъ ред. П. Струве. Спб. 99. Ц. 50 к.

РИСЪ-ДЭВИДСЪ. Буддизмъ. Переводъ съ англ. О. П. Семеновой, подъ редакц. проф. С. Ф. Ольденбурга. Ц. 40 к.

Выйдутъ, между прочимъ, слѣдующія сочиненія: **Гумпловичъ.** Основанія соціологіи. Перев. съ нѣм. подъ ред. прив.-доц. В. М. Гессена.

2-я серія составитъ около 100 печатныхъ листовъ (до 1.600 страницъ).

Цѣна по подпискѣ 4 р., съ перес. 5 р.

Серія 1897 года.

№ 1 и 2. Э. **КЛОДДЪ.** Картина міра. Дѣтство человѣчества. Піонеры эволюціи XIX в. 488 стр., съ 93 рис. Ц. 1 р.

№ 3. Д. **ЧЕМБЕРСЪ.** Повѣсть о звѣздахъ 20 рис. и 2 карты всего звѣзднаго неба Ц. 40 к. Учен. Комит. М. Нар. Просв. рекомендована для ученич. библіотекъ (старш. и средн. возр.) средн. учебн. заведеній, мужскихъ и женскихъ, и для безплатн. народн. библіотекъ и читаленъ.

№ 4 и 5. Н. **КАРЫШЕВЪ.** Трудъ, его роль и условія приложенія въ производствѣ. 600 стр. Ц. 1 р. 20 к.

№ 6—7. А. **ЛАМПА.** Силы природы и естественные законы. Съ портретами: Ньютона, Галилея, Кавендиша, Фарадея, Гельмгольца, Лапласа, Канта, Тиндаля, Джоуля, Бунзена, Максвелля, Кельвина, Сименса, Герца и Рентгена. Двѣ части. Ц. по 50 к. за часть.

Учен. К. М. Пр. признана заслуживающей особой рекомендаціи для фундам. и ученич. старш. возр. библ. мужск. гимназій и реальн. училищъ, для фундам. библ. женск. гимн. и учит. институтовъ и семинарій, а также для безпл. народн. библ. и читаленъ.

№ 8 и 9. **И. СѢЧЕНОВЪ.** Физіологическіе очерки. Съ 116 рис. Ц. за 2 части 1 р. 50 к.

№ 10. **КРОНЕНБЕРГЪ.** Философія Канта и ея значеніе въ исторіи развитія мысли. 120 стр., съ портретомъ Канта. Ц. 40 к.

Цѣна 1-ой серіи 4 р. съ перес., 5 р. При розничной продажѣ учащимся 20% уступки.

Въ 1899 г. изданіе „Образовательной Библіотеки" будетъ преслѣдовать тѣ же задачи, что и въ текущемъ году.

Общее руководство изданіемъ съ 1899 г. взялъ на себя П. Б. СТРУВЕ.

Изданіе О. Н. ПОПОВОЙ.

Образовательная библіотека.
Серія 2-я (1898 г.) № 7.

М 76/641

Ю. Мильталеръ.

Что такое красота?

(Das Rätsel des Schönen).

Введеніе въ эстетику.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ПУБЛИЧ. БИБЛИОТ.

Переводъ съ нѣмецкаго **З. А. Венгеровой.**

Цѣна **40** коп.

Контора изданій и книжный магазинъ **О. Н. Поповой.**
Спб. Невскій, 54.
1899.

Дозволено цензурою СПБ. 15 апрѣля 1899 г.

47842-0

2007334103

Текстъ печатанъ въ типографіи Лейферта, Б. Морская, домъ № 65.
Обложка и титулъ въ типографіи Пороховщикова, Бассейная, 3—5.

ВВЕДЕНІЕ.

Какъ въ наукѣ вообще, такъ и въ опредѣленныхъ ея частяхъ, при обсужденіи отдѣльныхъ задачъ, различаются двѣ ступени развитія: метафизическая и позитивная. Онѣ опредѣляются способомъ изслѣдованія; на метафизической ступени предпочитается дедукція, и думаютъ, что только она одна можетъ открыть новыя истины. На второй, напротивъ того, примѣняется индукція, дедукція же служитъ только для провѣрки гипотезъ и для яснаго изложенія одной области знанія съ цѣлью передать ее другимъ. Метафизическая наука считаетъ себя способной объяснить всю обширную область существующихъ явленій одной общей теоріей; позитивная же наука, напротивъ того, увѣрена, что только постепенно, подвигаясь шагъ за шагомъ, можно пріобрѣсти вѣрныя знанія. Она какъ можно яснѣе опредѣляетъ ограниченную область, устанавливаетъ въ рѣзкихъ чертахъ главную ея задачу и пытается разрѣшить ее всѣми имѣющимися у нея средствами.

Развитіе различныхъ наукъ представляетъ множество примѣровъ этого рода: такъ, изъ метафизической астрологіи вышла позитивная астрономія, и точно также изъ алхиміи—химія. Но въ дальнѣйшемъ теченіи развивающихся наукъ выступаютъ снова метафизическія теоріи. Къ таковымъ принадлежитъ въ химіи флогистическая теорія горенія Сталя и электрохимическая теорія Берцеліуса. Въ физикѣ представленіе о дѣйствіи на разстояніи чисто метафизическое; современные изслѣдователи позитивнаго направленія отка-

зались отъ него, по крайней мѣрѣ въ области электричества и магнетизма.

Для построенія своей всеобъемлющей теоріи метафизическая наука пользуется рядомъ широкихъ гипотезъ, не задумываясь большею частью о томъ, не заключаются ли нѣкоторыя изъ нихъ одна въ другой, и не опровергаются ли онѣ взаимно. Гипотезы эти часто объясняютъ больше, чѣмъ отъ нихъ требуется. Ихъ обращаютъ въ догматическія формулы, не сознавая ихъ произвольности. Позитивная наука, напротивъ того, пользуется лишь немногими гипотезами, тщательно провѣряя ихъ согласованіе одной съ другой и постоянно настаивая на томъ, что онѣ имѣютъ лишь предположительное значеніе. Онѣ служатъ къ рѣшенію лишь данной задачи, но ее онѣ рѣшаютъ уже вполнѣ. Метафизика отличается еще тѣмъ, что представленія и понятія, вѣрныя только для маленькаго опредѣленнаго круга фактовъ, она стремится преждевременно обобщить, не опредѣляя этихъ понятій по отношенію къ расширенной области. Позитивизмъ же съ большей осторожностью примѣняетъ найденныя понятія и принципы къ новымъ явленіямъ, и когда нужно, т. е. когда къ этому побуждаетъ опытъ, онъ измѣняетъ ихъ примѣнительно къ цѣли. Наконецъ метафизика любитъ, по своему дедуктивному характеру, раздѣлять явленія и понятія, которыя всегда соединены въ явленіяхъ, и разсматривать ихъ такъ, какъ будто бы было возможно ихъ раздѣльное существованіе; позитивизмъ же при такихъ зависимыхъ одно отъ другаго понятіяхъ всегда сознаетъ ихъ нераздѣльность. Вслѣдствіе этого относительность считается существенной чертой позитивизма.

Особенно рѣзко выступаетъ различіе этихъ системъ пониманія въ психологіи. Болѣе старая метафизическая психологія облегчаетъ себѣ объясненіе различныхъ проявленій духа тѣмъ, что предполагаетъ въ немъ рядъ силъ и способностей, каковы: память, воображеніе, разсудокъ, разумъ, воля и др. Новѣйшая позитивная психологія, вышедшая изъ физіологіи, считаетъ основой всего представленіе и изслѣдуетъ законы, по которымъ происходитъ сцѣпленіе представленій; второй основной принципъ психологіи заключается въ томъ, что каждое представленіе связано съ

ощущеніемъ пріятности или непріятности или, иначе говоря, что всякое представленіе связано съ положительнымъ или отрицательнымъ ощущеніемъ. При помощи этихъ двухъ фактовъ позитивная психологія объясняетъ, какъ образуются такія психологическія явленія, какъ воля, самосознаніе и т. д.

Въ области эстетики оба способа изслѣдованія выясняются очень опредѣленно. Первый научный трудъ по эстетикѣ въ Германіи, „Эстетика“ франкфуртскаго профессора Баумгартена (въ ней въ первый разъ примѣняется названіе эстетики къ этой области знанія), основана всецѣло на Вольфовской философіи и потому носитъ догматически-метафизическій характеръ. Она послужила образцомъ для цѣлаго ряда подобныхъ ей трудовъ. Точно также философія Шеллинга и Гегеля является въ новѣйшее время основой цѣлаго ряда учебниковъ эстетики; самый замѣчательный изъ нихъ—Эстетика Теодора Фишера. По Гегелю, красота является „чувственнымъ проявленіемъ идеи“. Это опредѣленіе исходитъ изъ понятія о Гегелевской „идеѣ“ и потому вызываетъ такія же существенныя возраженія, какъ само это понятіе. Въ метафизической эстетикѣ мы также находимъ указаное выше неправильное раздѣленіе существующихъ лишь совмѣстно понятій. Характерны въ этомъ отношеніи слова Гете объ Аристотелевскомъ опредѣленіи трагедіи [1]).

„Совершенство художественнаго произведенія въ самомъ себѣ составляетъ вѣчное, ненарушимое требованіе искусства. Нельзя себѣ представить, чтобы Аристотель, имѣвшій предъ собой высшіе образцы совершенства, думалъ о впечатлѣніи на зрителей. Это мелко!“ и далѣе [2]):

„Мы стремимся къ совершенству художественнаго произведенія въ самомъ себѣ. Они же думаютъ о его воздѣйствіи на другихъ. Объ этомъ истинный художникъ совершенно не заботится, такъ же, какъ природа, производя на свѣтъ льва или колибри. Если бы мы даже навязали наши убѣжденія Аристотелю, то были бы правы, потому что и безъ него это совершенно вѣрно и справедливо. Если хотятъ иначе понимать это мѣсто, пусть это дѣлаютъ“.

---

[1]) Письмо къ Цельтеру отъ 29. 3. 1827.
[2]) Письмо отъ 29. 1. 1830.

Гете противится здѣсь всякому опредѣленію художественнаго произведенія производимымъ имъ впечатлѣніемъ. Въ частности же онъ возстаетъ противъ „отдаленнаго“ нравственнаго воздѣйствія: Лессингъ, по мнѣнію Гете, ложно толковалъ Аристотеля, говоря, что возбуждаемыя трагедіей впечатлѣнія „ужаса и состраданія“ разрѣшаются у зрителя влеченіемъ къ добродѣтели. Въ очеркѣ: „Послѣсловіе къ Аристотелевской поэтикѣ“ (1826). Гете говоритъ: „Какъ могъ Аристотель, который всегда точно держится предмета обсужденія, говоря о построеніи трагедіи, думать о ея воздѣйствіи и еще болѣе объ отдаленномъ впечатлѣніи, которое трагедія производитъ на зрителя“.

Вотъ въ краткихъ словахъ вытекающее отсюда ученіе метафизической эстетики: художественное произведеніе должно быть само по себѣ совершенно, и его должно отдѣлять отъ объекта его воздѣйствія. Опредѣленіе художественнаго произведенія не должно опираться на дѣйствіе, которое оно оказываетъ на зрителя, ибо это дѣйствіе можетъ быть случайнымъ. Противъ такого пониманія возстаетъ позитивная эстетика: подъ зрителемъ слѣдуетъ разумѣть средняго человѣка, одареннаго нормальными духовными силами и образованіемъ, свойственнымъ опредѣленной эпохѣ. Такихъ людей много, и къ нимъ обращается художникъ со своими произведеніями. Художественное произведеніе дѣйствуетъ на этого нормальнаго зрителя характернымъ для себя образомъ. Воздѣйствіе это несомнѣнно и одинаково для всѣхъ зрителей. Кафру Бетховенская соната покажется некрасивой такъ же, какъ трагедія Софокла негру, потому что эстетическое впечатлѣніе имъ недоступно. И далѣе: художественное произведеніе немыслимо раздѣльно отъ воспринимающаго лица, и такъ же, какъ цвѣтокъ перестаетъ обладать цвѣтомъ и расплывается въ движеніяхъ частицъ эфира, если мыслить свѣтъ внѣ воспринимающаго его глаза,—точно также отъ художественнаго произведенія останется только извѣстнымъ образомъ расположенное количество матеріи, извѣстная послѣдовательность колебаній воздуха, если исчезаютъ зрители или слушатели. И, наконецъ, истинный художникъ слѣдуетъ, когда онъ пишетъ стихи или сочиняетъ музыкальную пьесу, внутреннему по-

бужденію и создаетъ свое произведеніе нѣкоторымъ образомъ инстинктивно, не думая о правилахъ и о впечатлѣніи, а между тѣмъ всякое художественное произведеніе, если даже художникъ никому его не сообщилъ, уже разъ произвело свое впечатлѣніе—на самого художника въ то время, какъ онъ его задумывалъ. Процессъ творчества вызываетъ въ художникѣ подобное же теченіе мыслей, только сопровождаемое, вѣроятно, болѣе сильными чувствами, какъ и у зрителей, воспринимающихъ его чувства и наслаждающихся его произведеніями.

Къ построенію позитивной эстетики можно придти двумя путями: во первыхъ, можно найти свойства красоты индуктивнымъ изученіемъ значительнаго числа признанныхъ художественныхъ произведеній и такимъ способомъ опредѣлить отдѣльныя области искусства. Подобнымъ анализомъ художественной техники Аристотель дошелъ до своихъ основныхъ положеній относительно искусства и прекраснаго, изложенныхъ въ Поэтикѣ. Лессингъ, который справедливо считалъ Поэтику Аристотеля столь же неоспоримымъ и фундаментальнымъ произведеніемъ, какъ Элементы Эвклида, съ большой мѣткостью пояснилъ мысли Аристотеля и сдѣлалъ изъ нихъ дальнѣйшіе выводы. Въ позднѣйшее время Фехнеръ въ своемъ „Подготовительномъ курсѣ къ эстетикѣ“ сдѣлалъ по тому же методу цѣнныя изысканія, главнымъ образомъ, по теоріи пластическихъ искусствъ. Этотъ методъ имѣетъ однако одинъ недостатокъ. Съ его помощью можно придти къ цѣлому ряду неоспоримыхъ положеній о понятіи прекраснаго, но нельзя рѣшить, исчерпываютъ ли найденныя положенія свойства прекраснаго; находя необходимыя условія для красоты, нельзя однако утверждать, что этихъ условій достаточно.

Этотъ недостатокъ избѣгается на второмъ пути; въ сущности, это—окольный путь, потому что анализъ не исходитъ прямо изъ художественнаго произведенія, а изъ разсмотрѣнія духовнаго процесса въ воспринимающемъ субъектѣ—и отсюда уже выводятся существенныя свойства красоты въ художественномъ произведеніи. Геніальный Аристотель первый пошелъ и по этому пути своимъ зна-

менитымъ опредѣленіемъ трагедіи; онъ основываетъ его на чувствахъ, возбужденныхъ въ зрителѣ. Но этому методу онъ слѣдовалъ только отчасти. Кантъ же въ своей „Критикѣ способности сужденія“ сразу основалъ эстетику на созерцаніи субъекта, и по его слѣдамъ пошелъ Шиллеръ въ своихъ эстетическихъ трудахъ. Англичанинъ Гербертъ Спенсеръ далъ болѣе твердое основаніе этой системѣ, включивъ въ нее эволютивную психологію. Я на слѣдующихъ страницахъ попытаюсь изложить Канто-Спенсеровскую теорію и извлечь ближайшія слѣдствія положеній, намѣченныхъ лишь коротко и большею частью въ видѣ намековъ.

Глава первая.

Эстетическое наслажденіе.

Если мы зададимся вопросомъ. почему пѣсня Шуберта, соната Бетховена, стихотвореніе Гете, драма Шекспира, статуя Фидія, картина Рафаэля прекрасны, то, быть можетъ, согласно съ выраженіемъ, употребляемымъ въ музыкѣ, мы получимъ въ отвѣтъ слѣдующее: красота этихъ произведеній состоитъ въ такомъ гармоничномъ единеніи отдѣльныхъ частей въ цѣломъ, что ничто не можетъ быть выпущено, прибавлено или измѣнено. Но чѣмъ доказывается это гармоничное единеніе? Конечно, только тѣмъ, что упущеніемъ или измѣненіемъ какихъ бы то ни было частей нарушается общее впечатлѣніе и вызываются менѣе пріятныя, иногда даже прямо непріятныя ощущенія. Мы приходимъ здѣсь такимъ образомъ (такъ же, какъ и на другихъ путяхъ изслѣдованія), къ слѣдующему заключенію: „прекрасно то произведеніе, воспріятіе котораго доставляетъ намъ удовольствіе“.

Для того, чтобы отличить это удовольствіе отъ другихъ ощущеній пріятности, назовемъ его эстетическимъ удовольствіемъ и попробуемъ опредѣлить его существенныя свойства. Имѣетъ ли эстетическое удовольствіе сходство съ тѣмъ, которое мы испытываемъ, наслаждаясь ароматной дыней или тонкой сигарой? Нѣтъ, — отвѣтятъ намъ тотчасъ же, ибо это физическія удовольствія, пріят-

ныя чувственныя ощущенія; эстетическое же удовольствіе носитъ чисто духовный характеръ. Но вѣдь мы нарочно выбрали примѣромъ чувственнаго ощущенія не такое удовольствіе, которое связано съ удовлетвореніемъ физической потребности, какъ, напримѣръ, удовольствіе отъ ѣды мяса или отъ стакана вина, которыми утоляются голодъ и жажда, а ощущеніе удовольствія, наступающаго именно тогда, когда физическія потребности удовлетворены. Дыня или сигара вкуснѣе всего послѣ ѣды, точно такъ же, какъ мы ищемъ эстетическаго наслажденія большею частью послѣ законченнаго дневного труда. Но рѣшеніе становится еще болѣе труднымъ, если имѣть въ виду удовольствіе отъ правильно поднимающагося и опускающагося чистаго, музыкальнаго звука или отъ вида сочно зеленаго луга, т. е. впечатлѣнія, которыя, будучи вполнѣ чувственными, всетаки обладаютъ нѣкоторыми признаками эстетическаго удовольствія.

Но оставимъ пока эти примѣры, къ которымъ вернемся въ свое время въ дальнѣйшемъ изложеніи, и обратимся къ чисто духовному удовольствію. Таковое испытываетъ, напримѣръ, государственный человѣкъ, выработавшій новые, важные для благополучія страны, законы, инженеръ, который обдумываетъ сооруженіе моста съ колоссальными сводами для переправы черезъ бурный потокъ, техникъ послѣ постройки новыхъ машинъ, открытія новаго способа изготовленія извѣстныхъ продуктовъ, при которомъ дѣлается большое сбереженіе человѣческой силы и улучшается качество самаго продукта, оптовый торговецъ, который задумалъ широкіе планы для поднятія торговли, для лучшаго употребленія капитала или человѣческой силы, врачъ, спасшій больного, изслѣдователь, нашедшій послѣ тяжелыхъ изысканій законы, управляющіе цѣлымъ классомъ явленій, мать, спокойно переносящая муки ради своего ребенка,—наконецъ, каждый человѣкъ послѣ исполненія нравственной обязанности, которая даже, быть можетъ, противорѣчила его желаніямъ. Если мы разсмотримъ всѣ эти примѣры, то найдемъ, что заключающіяся въ нихъ дѣйствія имѣютъ практическую цѣль; даже дѣятельность ученаго изслѣдователя, которая съ точки зрѣнія отдѣль-

ныхъ людей вполнѣ теоретична, является для общества вполнѣ практической, ибо развитіе науки– необходимое условіе развитія человѣчества. Эстетическое же наслажденіе, даваемое произведеніемъ искусства, совершенно безцѣльно. Такъ какъ мы называемъ дѣятельность, не имѣющую опредѣленной практической цѣли, игрой, то въ этомъ смыслѣ эстетическое наслажденіе—игра. Это основное положеніе Канто-Спенсеровской эстетической теоріи.

Спенсеръ опредѣляетъ игру, какъ упражненіе одного или нѣсколькихъ органовъ безъ пользы для отдѣльной личности или рода. О происхожденіи такихъ игръ онъ составилъ себѣ слѣдующее представленіе: дѣятельность низшихъ животныхъ исключительно ограничивается добываніемъ пищи, бѣгствомъ отъ врага, постройкой жилищъ и воспитаніемъ дѣтей. У животныхъ съ болѣе высокой организаціей не вся нервная энергія, накопленная пищей, употребляется на удовлетвореніе самыхъ непосредственныхъ потребностей. Вслѣдствіе болѣе высокаго развитія извѣстныхъ органовъ, они болѣе приспособлены къ тому, чтобы добывать больше добычи при меньшемъ напряженіи, и къ тому, чтобы легче спасаться отъ преслѣдованій враговъ. Но такъ какъ существующая нервная энергія стремится проявить себя, то тѣ органы, которые въ борьбѣ за существованіе не имѣютъ достаточно случая проявить себя, упражняются въ безцѣльной игрѣ. Кошка, не имѣющая, какъ домашнее животное, достаточно случая упражнять свои когти, запускаетъ ихъ въ безцѣльной игрѣ въ диванную подушку или въ кору деревьевъ; для упражненія мускуловъ, нужныхъ ей для прыжковъ, она толкаетъ впередъ шарикъ, который ей дали и затѣмъ дѣлаетъ нѣсколько прыжковъ, чтобы догнать его. Я видѣлъ самъ прирученную мышь, которой давали въ теченіе дня полную свободу: вечеромъ ея хозяинъ клалъ ей въ клѣтку нѣсколько листовъ бумаги, и на слѣдующее утро бумага бывала изгрызена въ маленькіе клочки: звѣрекъ, которому въ изобиліи давали мягко приготовленную пищу, не имѣлъ случая напрягать жевательные мускулы и потому безцѣльно упражнялъ ихъ на бумагѣ. Особенно характеренъ примѣръ

жираффы. Она привыкла сильно вытягивать шею, чтобы доставать пищу, состоящую большею частью въ листьяхъ деревьевъ съ высокими вѣтвями. Въ неволѣ она проявляетъ такую потребность въ соотвѣтствующемъ упражненіи, что сильно портитъ крышу своего жилища, самые высокіе углы дверей, и все высоко находящееся, что она можетъ достать языкомъ. Такими же безцѣльными упражненіями являются игры людей: игра въ мячъ, лаунъ-теннисъ, серсо и различные виды спорта; фехтованіе, ѣзда верхомъ, ѣзда на велосипедахъ, гребной спортъ и т. д.

Но на ряду съ этими физическими играми есть еще умственныя игры, въ которыхъ главнымъ образомъ упражняются интеллектуальныя способности и силы, какъ напримѣръ игра въ шахматы, въ хальму и въ различныя карточныя игры; онѣ отличаются между собой только большимъ или меньшимъ участіемъ въ нихъ случайности. Эстетическое наслажденіе, если его разсматривать, какъ игру, очевидно, должно быть отнесено къ числу умственныхъ игръ. Очень мѣтко опредѣляетъ Грантъ Алленъ въ своей „Физіологической эстетикѣ“ разницу между этими двумя родами игръ: физическія игры заключаются въ безцѣльномъ упражненіи активныхъ функцій, въ напряженіи мускульныхъ группъ; умственныя же игры въ упражненіи воспринимающихъ функцій, въ воспріятіи ощущеній и въ переработкѣ ихъ въ представленія.

Противъ этого опредѣленія эстетическаго наслажденія, какъ умственной игры, возстаетъ Гюйо въ своихъ „Problèmes de l'esthétique contemporaine“, приводя цѣлый рядъ возраженій. Восприиманіе, по его мнѣнію, вовсе не характерно для эстетическаго наслажденія. Напротивъ, послѣднее часто связано съ преобладаніемъ активнаго элемента. Если бы опредѣленіе Грантъ Аллена было вѣрно, то граціозныя движенія и ритмическіе танцы казались бы прекрасными только зрителю, а не самимъ исполнителямъ. Но мнѣ кажется, что здѣсь происходитъ смѣшеніе между замысломъ художественнаго произведенія и механическимъ его исполненіемъ, перенесеніемъ его въ дѣйствительность. То

переживаніе въ душѣ художника, которое можно сравнить съ эстетическимъ наслажденіемъ зрителя, заключается въ замыслѣ художественнаго произведенія, а не въ механическомъ его исполненіи, которое часто сопряжено съ большимъ физическимъ напряженіемъ и значительнымъ трудомъ. Обратимся къ художественному творчеству живописца или скульптора. На этомъ примѣрѣ все легко объясняется. Художественное наслажденіе, испытываемое при творчествѣ, состоитъ не въ физической работѣ лѣпки или писанія красками, а въ теченіи мыслей, происходящемъ въ мозгу художника, когда онъ представляетъ себѣ законченное произведеніе и развиваетъ замыселъ до малѣйшихъ подробностей; такая работа мысли тѣсно связана съ актомъ творчества, которому она непосредственно предшествуетъ. Только этотъ внутренній процессъ въ душѣ художника, замыселъ художественнаго произведенія въ цѣломъ и въ частностяхъ соотвѣтствуютъ эстетическому наслажденію зрителя. Къ этому присоединяется у художника удовольствіе, которое возникаетъ по мѣрѣ того, какъ его объективный замыселъ становится субъективнымъ представленіемъ. Это удовольствіе уже не чисто эстетическое. Оно происходитъ отъ сознанія своей силы. Его можно сравнить съ удовольствіемъ, которое испытываетъ мальчикъ, взобравшись на высокое дерево, герой, побѣдившій своего врага, могущественный повелитель, когда его привѣтствуютъ его подданные, ученые послѣ рѣшенія трудной задачи.

Далѣе Гюйо утверждаетъ, въ противоположность Грантъ Аллену, что сила эстетическаго наслажденія пропорціональна активности испытывающаго его лица. Онъ приводитъ, какъ доказательство, что человѣкъ, сильно возбужденный чтеніемъ романа, начинаетъ читать вслухъ и даже дѣлать соотвѣтствующія вычитанному положенію движенія. Если же, говоритъ онъ далѣе, человѣку удается выражать въ дѣйствіи возбужденныя художественнымъ произведеніемъ впечатлѣнія, то эстетическое наслажденіе становится отъ этого болѣе живымъ, какъ, напримѣръ, у спартанцевъ, которые боролись противъ враговъ при звукахъ пѣсенъ Тиртея, у нѣмцевъ, которые обращали пѣсни Кернера и Уланда въ

дѣйствительность, ополчаясь противъ своихъ притѣснителей. Противъ перваго примѣра Гюйо можно возразить, что перенесеніе видѣнныхъ или вычитанныхъ дѣйствій въ дѣйствительность зависитъ отъ большей или меньшей раздражительности нервной системы, а также отъ степени развитія зрителя. Ребенокъ или деревенскій житель легче совершитъ дѣйствіе въ духѣ видѣннаго имъ, чѣмъ взрослый или высоко развитой человѣкъ, ибо у послѣднихъ больше сдержанности,—и всетаки именно у нихъ эстетическія впечатлѣнія болѣе сильны. Что касается примѣра спартанцевъ или германцевъ, которые вдохновлялись въ сраженіяхъ пѣснями о свободѣ, то на это можно возразить, что при пѣніи такихъ пѣсенъ они испытывали очень сильныя, но не чисто эстетическія ощущенія. Тѣмъ, что рѣчь шла объ ихъ свободѣ, ихъ очагѣ, славѣ ихъ отечества, они становились слишкомъ заинтересованными лично, а отсутствіе личнаго интереса и безцѣльность—самая характерная черта эстетическаго чувства. Но зато нельзя отрицать, что, когда участникъ освободительныхъ войнъ читалъ послѣ побѣдныхъ битвъ кернеровскіе стихи, онъ вслѣдствіе многихъ воспоминаній и ассоціацій получалъ отъ нихъ болѣе глубокое эстетическое наслажденіе.

Въ извѣстномъ смыслѣ нужно согласиться съ Гюйо. Грантъ-Алленовское опредѣленіе физической и умственной игры не можетъ быть удержано въ своемъ строгомъ раздѣленіи. Такъ же, какъ въ физическихъ играхъ рядомъ съ мускульными движеніями происходитъ и нѣкоторая умственная работа: соблюденіе правилъ игры, разсчетъ разстояній, наблюденіе за различіемъ въ положеніи борющихся партій, такъ и при умственной игрѣ восприиманіе связано съ нѣкоторыми физическими движеніями. Если, напримѣръ, мы разсматриваемъ статую или картину, то для того, чтобы понять художественное произведеніе въ цѣлости, мы мѣняемъ свое положеніе въ комнатѣ, смотримъ въ разныя стороны. Точно также, слушая музыкальное произведеніе, мы обращаемъ ухо къ источнику звука, нагибаемъ впередъ верхній корпусъ; все это движенія тѣла, но они здѣсь только средства, ведущія къ цѣли, и служатъ для того, чтобы дать большую ясность и опредѣленность

чувствамъ, вызваннымъ въ насъ художественнымъ произведеніемъ. Чтобы сдѣлать это опредѣленіе неоспоримымъ, дадимъ ему слѣдующую форму: эстетическое наслажденіе есть умственная игра, которая заключается въ безцѣльномъ упражненіи главнымъ образомъ функцій воспріятія.

Но подъ это опредѣленіе подпадаютъ еще многія изъ тѣхъ игръ, напр, игра въ шахматы и различныя карточныя игры, которыя навѣрно не возбуждаютъ эстетическаго удовольствія; слѣдовательно, это опредѣленіе неполное. Попытаемся поэтому отыскать дальнѣйшія характерныя особенности игры. Нашимъ исходнымъ пунктомъ опять будетъ физическая игра. Конькобѣжецъ, скользящій въ мягко изогнутыхъ линіяхъ по зеркальному льду, мчащійся впередъ, видимо безъ всякаго утомленія, пріятенъ нашему взору; чѣмъ менѣе порывистыхъ движеній дѣлаетъ играющій въ лаунъ-тенисъ, чѣмъ меньше онъ выказываетъ напряженія, такъ что мячи летятъ какъ бы сами по себѣ, тѣмъ изящнѣе его игра. Фехтовальщикъ на рапирахъ прекраснѣе, чѣмъ сражающійся саблей, потому что быстрые, легкіе удары рапиры изящнѣе, чѣмъ медленные, требующіе большого напряженія удары тяжелой сабли. Чѣмъ это объясняется? Указанныя нами прекрасныя движенія соединяютъ въ себѣ наименьшее количество мускульнаго напряженія и усилій съ наибольшимъ количествомъ достигнутыхъ результатовъ. Въ этомъ отсутствіи напряженія заключается грація и красота движенія. Всякое угловатое, неловкое движеніе характеризуется рѣзкой перемѣной въ направленіи силы. Связанная съ этимъ потеря двигательной энергіи вызываетъ чрезмѣрное мускульное напряженіе, и движеніе кажется намъ вслѣдствіе этого некрасивымъ и уродливымъ. Движенія же, которыя происходятъ нѣжно закругленными и прекрасными линіями, указываютъ на сбереженіе силы. Ни отъ какого мускула не требуется при этомъ особаго напряженія— это мы называемъ прекрасными, изящными движеніями.

Разсужденія о мускульной силѣ легко перенести на всѣ органы. Каждый органъ можетъ совершить

извѣстное количество свойственныхъ ему функцій въ теченіе извѣстнаго промежутка времени, не утомляясь и не переутомляясь; если же отъ него требуется то, что переступаетъ эту мѣру, то наступаетъ ощущеніе неудовольствія. Кислоты, щелочи, перецъ и сильныя пряности дѣйствуютъ разрушительно на вкусовые нервы, сильные запахи—на слизистую оболочку носа, и производятъ вслѣдствіе этого болевыя ощущенія. Точно также слишкомъ рѣзкій свѣтъ переутомляетъ глазъ, а глухіе или преувеличенно тонкіе звуки точно такъ же, какъ частое повтореніе одного и того же тона, утомляютъ слухъ и производятъ непріятное ощущеніе. Въ противоположность этому дополнительные цвѣта кажутся красивыми. Если долго смотрѣть на опредѣленный цвѣтъ, напр. красный, то нервы, воспринимающіе ощущеніе краснаго, переутомляются, между тѣмъ какъ соотвѣтствующіе зеленому и фіолетовому отдыхаютъ. Послѣ этого если взглянуть на зеленую поверхность, то отдохнувшіе нервы снова возбуждаются къ дѣятельности, и этотъ переходъ вызываетъ пріятныя ощущенія. Волнистыя и извилистыя линіи воспринимаются съ меньшимъ напряженіемъ глазныхъ мускуловъ, чѣмъ разбитыя зигзагами линіи. Перемежающееся свѣтовое ощущеніе, напр. колебаніе пламени, вспыхиваніе и потуханіе свѣта сквозь отверстія рѣзной изгороди заставляютъ насъ то суживать, то расширять зрачекъ, и это сравнительно большое напряженіе соотвѣтствующихъ мускуловъ вызываетъ въ насъ непріятное ощущеніе. Были попытки писать картины, которыя можно было бы разсматривать при полномъ солнечномъ освѣщеніи или при электрическомъ свѣтѣ, чтобы достигнуть этимъ болѣе густыхъ красокъ и большей постепенности свѣта, чѣмъ та, которая возможна для обыкновенныхъ картинъ при обычномъ освѣщеніи. Оказалось однако, что при этомъ сила художественнаго впечатлѣнія страдаетъ. Это происходитъ отъ того, что художникъ избѣгаетъ въ картинахъ слишкомъ сильнаго свѣта, который дѣлаетъ видъ предметовъ слѣпящимъ и потому утомительнымъ. Онъ старается воспроизвести впечатлѣнія, производимыя на насъ предметами, другимъ путемъ, именно

объективнымъ изображеніемъ субъективныхъ явленій; благодаря этому даже продолжительное созерцаніе картины не утомляетъ зрителя и наслажденіе художественнымъ произведеніемъ не требуетъ усилія.

Другой способъ избѣгать утомленія заключается въ соединеніи извѣстнаго числа различныхъ, разрозненныхъ воспріятій въ упорядоченное цѣлое. Элементы, входящіе въ эстетическое чувство, должны быть такъ составлены, чтобы можно было бы обнять всѣхъ ихъ безъ труда и соединить въ одно цѣлое. Это болѣе легко относительно формъ, расположенныхъ кругомъ, звѣздами или лучами около одного центральнаго пункта, или же симметрично расположенныхъ вокругъ оси, какъ, напримѣръ, цвѣтокъ на стеблѣ, древесныя сучья вокругъ ствола. Поэтому принципъ симметріи является условіемъ художественнаго впечатлѣнія. Такое же дѣйствіе оказываетъ правильное повтореніе однѣхъ и тѣхъ же или похожихъ формъ, каковы, напр. стрѣльчатые своды готическихъ церквей. Въ области слуховыхъ ощущеній симметріи соотвѣтствуетъ ритмъ, возвращеніе или варіація музыкальныхъ темъ: принципъ симметріи и ритма образуетъ нить Аріадны въ лабиринтѣ многочисленныхъ и на видъ лишенныхъ правильности одиночныхъ ощущеній, вызываемыхъ въ насъ какимъ нибудь художественныхъ произведеніемъ. На отсутствіи напряженія при объединеніи отдѣльныхъ ощущеній въ одно общее, основано также пріятное чувство, которое мы испытываемъ, слушая согласные аккорды. По Гельмгольцу, употребляемые нами музыкальные инструменты производятъ вовсе не простые тона. Рядомъ съ основнымъ тономъ, опредѣляемымъ извѣстнымъ числомъ колебаній, слышится также такъ называемыя гармоничныя высшія октавы, т. е. тона, число колебаній которыхъ умножено числомъ колебаній основного тона. Если, напримѣръ, число колебаній основного тона n, то гармоничныя высшія октавы тона имѣютъ число колебаній 2 n, 3 n, 4 n, 5 n... Окраска звука опредѣляется числомъ и силой образуемыхъ гармоничныхъ высшихъ октавъ. Затѣмъ Гельмгольцъ обратилъ вниманіе на странное явленіе, замѣчаемое при одновременномъ ударѣ двухъ камертоновъ, дающихъ почти тотъ

же тонъ. Если, напримѣръ, изъ двухъ камертоновъ, настроенныхъ оба точно на „а“ въ 435 колебаній, одинъ нѣсколько разстроенъ прикрѣпленнымъ къ одной вилкѣ восковымъ шарикомъ, то слышенъ при одновременномъ ударѣ обоихъ камертоновъ странный подъемъ и паденіе тона, т. е. такъ называемые переливы. Если такихъ волнъ мало (до 4 въ секунду), то онѣ не дѣйствуютъ непріятно. Напротивъ, онѣ похожи на то, что старые итальянскіе учителя пѣнія называли „vibrato“. Онѣ оживляютъ и одухотворяютъ тонъ; если же онѣ совершаются быстрѣе, 20—40 въ секунду, то придаютъ тону нѣчто скрипящее, рѣзкое, вызывающее непріятное ощущеніе. При этомъ обнаруживается, что такіе быстрые переливы появляются между октавами при всѣхъ диссонантныхъ интервалахъ, но что въ созвучныхъ они не существуютъ. Два созвучные тона спокойно звучатъ рядомъ, не препятствуя одинъ другому. Разнозвучные же разбиваются на рядъ отдѣльныхъ звуковыхъ ударовъ, и является безпорядочная масса тоновъ, которые уже нельзя безъ труда объединить въ одно цѣльное ощущеніе.

Если отсутствіе напряженія считать характерной чертой эстетическаго наслажденія и примѣнить ее къ примѣру умственныхъ игръ, то ясно, что игра въ шахматы не можетъ быть причислена къ эстетическимъ играмъ, потому что она связана съ большимъ умственнымъ напряженіемъ. По той же причинѣ дѣятельность научнаго изслѣдователя, которая съ точки зрѣнія отдѣльнаго человѣка можетъ казаться умственной игрой, уподобляется угадыванію загадокъ и тоже должна быть исключена изъ разряда игръ.

Такимъ образомъ, изъ названныхъ выше умственныхъ игръ, къ которымъ могутъ быть примѣнены всѣ найденныя свойства эстетической игры, остаются только различныя карточныя игры. Чтобы рѣзко отдѣлить также ихъ отъ эстетической игры, нужно вникнуть въ дальнѣйшую особенность игры, ея разнообразіе. Это самая важная и характерная черта художественной игры. Обратимся опять къ физическимъ играмъ. Мы считаемъ тѣ физическія игры лучшими и наиболѣе совершенными, которыя приводятъ въ дѣйствіе возможно большее количество мускульныхъ группъ. Такъ, гребной

спортъ потому ставится такъ высоко, что въ немъ упражняются всѣ важнѣйшія мускульныя группы тѣла, и игра въ лаунъ-теннисъ должна быть предпочтена ѣздѣ на велосипедѣ, потому что при первой упражняется большее число разнородныхъ мускуловъ, между тѣмъ какъ при второй больше напрягаются одни и тѣ же. По той же причинѣ въ гимнастикѣ отдѣльныя движенія группируются такимъ образомъ, чтобы всѣ мускулы равномѣрно упражнялись.

Если мы перенесемъ этотъ принципъ на умственную игру, то вмѣстѣ съ Спенсеромъ должны назвать прекраснымъ тотъ предметъ и ту сумму формъ, которая упражняетъ наибольшее количество нервныхъ элементовъ, дѣйствующихъ при воспріятіи, безъ переутомленія отдѣльныхъ нервовъ. Какимъ образомъ это происходитъ? Для того, чтобы мы одновременно получили какъ можно больше первичныхъ ощущеній, онѣ не должны сливаться вмѣстѣ, а должны, напротивъ того, оставаться рѣзко разграниченными и восприниматься отдѣльно. Затѣмъ для того, чтобы возможно было наибольшее количество воспріятій въ наименьшій промежутокъ времени, воспріятія эти должны заглушаться, потому что иначе предыдущее сольется въ одно съ послѣдующимъ и не будетъ воспринято отдѣльно. Но отдѣльность и заглушаемость первичныхъ ощущеній, которыя, какъ мы позже увидимъ, очень различно распредѣлены между отдѣльными чувствами, составляютъ только часть условій разнообразія. Оно значительно увеличивается отъ того, что къ первичнымъ ощущеніямъ можетъ присоединиться большое количество дополнительныхъ представленій. Вотъ примѣръ: мы видимъ передъ собой круглый предметъ желтаго цвѣта, мягкій на ощупь и съ своеобразнымъ запахомъ. Эти первоощущенія составляютъ зрительный объектъ „апельсинъ“. Къ этой группѣ ощущеній присоединяются прежде всего воспоминанія прежде испытанныхъ подобныхъ воспріятій апельсиновъ, яблокъ, лимоновъ, благодаря чему данный предметъ классифицируется и познается, какъ апельсинъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ выступаетъ звуковой образъ—апельсинъ,—какъ названіе предмета. Къ этому присоединяется еще цѣлый рядъ другихъ представ-

леній, которыя прежде уже одновременно выступали съ предыдущими и находятся съ ними въ связи, каковы: Италія, голубое небо, мягкій климатъ, сладкія вина, прекрасныя женщины, художественныя произведенія и т. д. Какая масса представленій оживаетъ въ насъ при появленіи той группы ощущеній, которую мы называемъ розой. Мы вспоминаемъ о паркѣ, о благоуханіи цвѣтовъ, о мягкомъ воздухѣ, быть можетъ, о бѣлой рукѣ, срывающей розу для насъ, быть можетъ, о гибкой женской фигурѣ, которую этотъ цвѣтокъ могъ бы украсить; эти побочныя представленія, вызванныя главными, называются „ассоціаціями."

Новѣйшая эмпирическая, или такъ называемая физіологическая, психологія говоритъ по этому поводу слѣдующее: одновременно съ психическимъ процессомъ, съ образованіемъ главнаго представленія, состоящаго изъ большаго числа элементарныхъ ощущеній и соединенныхъ съ ними ассоціацій, происходитъ параллельный матеріальный процессъ. Вслѣдствіе колебаній свѣта и воздуха при раздраженіи зрительныхъ и слуховыхъ нервовъ, вслѣдствіе химическаго воздѣйствія при раздраженіи вкуса и обонянія, вслѣдствіе давленія и тепла при раздраженіяхъ кожи вызывается извѣстное количество энергіи въ тѣлѣ даннаго лица. Она проходитъ по опредѣленнымъ путямъ къ центральному нервному органу—мозгу—и возбуждаетъ тамъ новую энергію, которая, распредѣляясь во всѣ стороны, производитъ нервную волну. Это распространеніе нервныхъ волнъ и игра ассоціацій представляютъ два параллельныхъ процесса, въ области матеріальной и психической.

Къ области ассоціацій предъявляется то же требованіе, которое мы выставили необходимымъ для эстетическаго характера основныхъ воспріятій,—а именно отсутствіе напряженія. Ассоціаціи тоже должны являться безъ напряженія, быть ясными и легко составлять цѣлое. Онѣ всѣ должны вести къ общей цѣли. Различныя карточныя игры, а также игра въ шахматы и шашки, какъ ни различны смѣняющіяся въ нихъ положенія, какъ ни разнообразны отдѣльные моменты игры, всетаки вполнѣ исключаютъ ассоціаціи, а вмѣстѣ съ тѣмъ и разнообразіе; онѣ монотонны

въ извѣстномъ высшемъ смыслѣ и потому не могутъ быть причислены къ эстетическимъ играмъ. На важность этой теоріи ассоціацій для эстетики впервые настойчиво указывалъ Фехнеръ,[1]) сначала впрочемъ безъ большого успѣха.

Примѣнимъ всѣ найденные результаты о свойствахъ художественной игры къ тому, чтобы изслѣдовать, правда ли, что всѣ воспріятія чувствъ, какъ утверждаетъ Гюйо, могутъ принять эстетическій характеръ или же, какъ учитъ большинство эстетиковъ, характеръ этотъ принадлежитъ только слуховымъ и зрительнымъ ощущеніямъ.

Разсмотримъ прежде всего чувство теплоты: оно передаетъ только два рода ощущеній—тепла и холода. Хотя ощущающіе теплоту кончики нервовъ распредѣлены по всей поверхности кожи, и мы въ состояніи отличать раздраженія въ различныхъ мѣстахъ, но всетаки мы не можемъ посредствомъ ощущеній теплоты составить себѣ представленіе о протяженіи его источника, потому что отдѣльныя точки нагрѣтой поверхности испускаютъ лучи на всѣ точки ощущающей поверхности, и мы не можемъ потому разграничить дѣйствія, исходящаго изъ одной точки испускающей лучи поверхности отъ дѣйствія другой точки. Только въ томъ случаѣ, когда источникъ теплоты прямо прикасается къ кожѣ и когда выступаетъ чувство осязанія, становится возможнымъ опредѣлить въ пространствѣ ощущеніе тепла. Чувство теплоты, будучи самымъ бѣднымъ качественно, вмѣстѣ съ тѣмъ и наиболѣе бѣдно по ассоціаціямъ: оно обладаетъ ими въ крайне незначительномъ количествѣ. Примѣръ изъ области ощущеній теплоты, приведенный Гюйо для подтвержденія его взгляда, выбранъ очень неудачно. Онъ разсказываетъ о чрезвычайно сильномъ и пріятномъ чувствѣ, которое онъ испыталъ, когда ему въ жару приложили ко лбу кусокъ льда. Онъ это сравниваетъ съ аккордомъ созвучій, замыкающимъ рядъ диссонансовъ. Ощущеніе, можетъ быть, было очень сильно, но такъ какъ оно здѣсь тѣсно связано съ жизнью и съ сохраненіемъ физическихъ функцій, то, будучи пріятнымъ, оно вовсе не прекрасно.

---

[1]) Fechner, Vorschule der Aesthetik, I ч. 86.

Интенсивность ощущенія не составляетъ еще его эстетическаго характера.

Обратимся теперь къ осязанію, которое въ соединеніи съ ощущеніемъ теплоты называется обыкновенно чувствомъ. Тутъ уже является значительно большее число различныхъ свойствъ, чѣмъ при ощущеніи теплоты. Мы отличаемъ „гладкую," „нѣжную," „мягкую," „твердую" поверхности съ различными переходами и подраздѣленіями. Кромѣ того мы можемъ, такъ какъ осязаніе наступаетъ только при прикосновеніи, различать ихъ пространственно и такимъ образомъ составить себѣ представленіе о пространствѣ. Но съ другой стороны не нужно забывать, что осязаніе даетъ намъ въ опредѣленномъ пространствѣ времени только сравнительно мало первичныхъ ощущеній. Сравнимъ быстроту, съ которой мы воспринимаемъ формы статуи, глядя на нее, и медленность, съ которою слѣпой дѣлаетъ себѣ представленіе о той же статуѣ, ощупывая ее. Кромѣ того осязаніе связано лишь съ очень небольшимъ количествомъ ассоціацій, и самыя эти ассоціаціи чрезвычайно слабы. Мы должны поэтому признать осязаніе неспособнымъ производить эстетическія ощущенія. Тотъ фактъ, что осязаніе часто связано съ зрительными представленіями, вовсе не доказываетъ, что одно осязаніе можетъ имѣть эстетическій характеръ. Вѣрно, какъ говоритъ Гюйо, что съ картиной зеленаго луга связано представленіе объ извѣстной мягкости, объ удовольствіи, которое мы испытывали бы въ членахъ, растянувшись на травѣ. Это увеличиваетъ удовольствіе, доставляемое видомъ луга. Точно также съ представленіемъ о блескѣ свѣтлыхъ волосъ связано представленіе объ ихъ шелковистости, которую ощущала бы рука, гладя ихъ. Тутъ осязательное ощущеніе входитъ въ зрительное; зрительное является первымъ, осязательное—вторымъ. Но переставимъ отношенія: если идти по мягкому густому лугу съ закрытыми глазами, то явится ли при этомъ зрительное представленіе о зеленомъ цвѣтѣ? Если бы даже оно и явилось, то навѣрно не будетъ имѣть той живости, какъ въ первомъ случаѣ имѣло осязательное ощущеніе. Гюйо доказываетъ такимъ образомъ своимъ примѣромъ не

то, что онъ хотѣлъ доказать, и въ сущности какъ разъ противоположное.

Что касается вкуса, то въ эстетическомъ отношеніи это самое низменное чувство, потому что доставляемое имъ удовольствіе никогда не можетъ быть вполнѣ отдѣлено отъ функцій, нужныхъ для жизни. Мы имѣемъ вкусовыя ощущенія только при питьѣ и ѣдѣ. Чувство вкуса количественно очень бѣдно; мы различаемъ только кислый, сладкій, соленый и горькій вкусъ. Безконечное количество химическихъ кислотъ возбуждаютъ только единственное ощущеніе кислоты, сила котораго зависитъ отъ силы раствора кислоты. Точно также мы не можемъ отличать вкусовымъ путемъ растворъ хинина 1: 100000 отъ раствора морфія 1: 3000. Въ обоихъ случаяхъ мы чувствуемъ только горечь. Было бы ошибочно считать, что вкусъ обладаетъ большимъ количествомъ свойствъ на томъ основаніи, что мы можемъ различать различные роды пищи; часть пищи испаряется въ задней стѣнкѣ гортани, и различныя, соединенныя съ этимъ ощущенія запаховъ и являются главнымъ источникомъ различія родовъ пищи и питья. Но эту ошибку дѣлаетъ Гюйо, приводя примѣръ эстетическаго вкусового ощущенія. Онъ разсказываетъ, какъ однажды въ жаркій лѣтній день, послѣ утомительной прогулки въ Пиринеяхъ, онъ пришелъ въ хижину крестьянина и попросилъ у него напиться; крестьянинъ далъ ему кувшинъ съ молокомъ, которое, чтобы оставаться холоднымъ, сохранялось въ ручьѣ, протекавшемъ у хижины. Когда онъ пилъ это свѣжее молоко, полное ароматомъ горъ, онъ испытывалъ ощущенія, которыя бы недостаточно опредѣлить словомъ „пріятныя.“ Гюйо поэтически прибавляетъ: „оно было подобно пасторальной симфоніи, воспринятой вкусомъ, а не слухомъ“. Выраженіе это довольно красиво, но невѣрно: онъ долженъ былъ сказать не „вкусомъ,“ а „обоняніемъ,“ ибо обоняніе было здѣсь главной причиной возникшихъ ассоціацій горныхъ цвѣтовъ, горнаго воздуха и весны. Вкусовыя ощущенія такъ же рѣдко вызываютъ ассоціаціи, какъ ощущенія тепла.

Далѣе Гюйо говоритъ, что существованіе повареннаго искусства обезпечиваетъ вкусу извѣстное эстетическое зна-

ченіе; но этотъ доводъ не имѣетъ большой силы: слово „искусство“ употреблено здѣсь не въ тѣсномъ значеніи изящнаго искусства, а въ болѣе широкомъ пониманіи, какъ опредѣленіе всякаго умѣнія, подобно тому, напримѣръ, какъ говорится о военномъ искусствѣ, объ искусствѣ кораблестроенія и о сапожномъ мастерствѣ.

Гораздо выше вкуса стоитъ въ этомъ отношеніи обоняніе. Количество разнородныхъ ощущеній, получаемыхъ черезъ его посредство, необычайно велико. Мы рѣзко различаемъ запахи различныхъ цвѣтовъ, а въ искусственномъ благоуханіи при нѣкоторомъ напряженіи можемъ узнать различные основные запахи. Затѣмъ запахи содержатъ рядъ ассоціацій, въ особенности зрительныхъ, очень ихъ разнообразящихъ. При запахѣ лилій или фіалокъ передъ нашимъ внутреннимъ взоромъ вызываются зрительныя представленія самихъ цвѣтовъ. Какъ сильна, напримѣръ, волна пріятнаго чувства, вызываемая ароматомъ свѣжаго сѣна. Мы ясно вспоминаемъ широкій лугъ, прекрасный лѣтній день, отрадное ощущеніе лѣтняго отдыха. Замѣчательно, съ какой живостью опредѣленный характерный запахъ вызываетъ пережитыя ранѣе и связанныя съ нимъ ощущенія. Одинъ старый профессоръ разсказываетъ, какъ острый запахъ пожелтѣвшей старой бумаги вызывалъ въ немъ необычайно живо каждый разъ, когда онъ открывалъ старый словарь, его юность, проведенную надъ книгами, безчисленныя ночи, проведенныя надъ фоліантами, и по мѣрѣ чередованія картинъ, передъ нимъ возникалъ образъ школы, кабинетъ его родителей—словомъ цѣлая эпоха жизни.

И всетаки качественное богатство и ассоціаціи обонянія не позволяютъ причислить его къ тѣмъ чувствамъ, которыя возбуждаютъ эстетическія впечатлѣнія. Впечатлѣнію обонянія недостаетъ такъ же, какъ и всѣмъ вкусовымъ ощущеніямъ, достаточной способности заглушаться, которая даетъ возможность въ короткое время воспринимать раздѣльно много различныхъ запаховъ. Органъ обонянія, навѣрное, можетъ быть еще утонченъ. Это доказываютъ, напримѣръ, торговцы виномъ, кофеемъ и сигарами; у нихъ является непонятное для непосвященнаго развитіе вкуса и въ особен-

ности обоняніа, позволяющаго имъ съ большой твердостью опредѣлять качество вина, кофе или сигаръ. Но и они могутъ воспринимать одно за другимъ лишь немного качественныхъ ощущеній—обыкновенно они занимаются этимъ рано утромъ до ѣды, потому что заглушаемость запаховъ слишкомъ слаба, и поэтому каждое воспріятіе дѣйствуетъ на дальнѣйшія, смѣшивается съ нимъ и уже не можетъ быть точно отдѣлено.

У нѣкоторыхъ животныхъ, напримѣръ, у собакъ, обоняніе имѣетъ другой характеръ. Оно гораздо чувствительнѣе; достаточно гораздо меньшаго количества опредѣленнаго запаха, чтобы вообще возбудить обоняніе, которое тѣмъ самымъ можетъ быть скорѣе заглушено. До чего обоняніе собакъ остро и тонко, видно по удивительному проявленію его у хорошихъ охотничьихъ и гончихъ собакъ. Направленныя на слѣдъ дичи, гончія вдругъ срываются съ пути и перерѣзаютъ дугу, описанную преслѣдуемымъ звѣремъ. Безконечно малой частицы запаха, которую доноситъ вѣтеръ по діаметру дуги, достаточно собакѣ, чтобы опредѣлить направленіе, взятое дичью. Не будетъ преувеличеніемъ сказать, что у собаки обоняніе занимаетъ такое же важное мѣсто, какъ зрѣніе. Собака чувствуетъ влеченіе или отвращеніе отъ чужого человѣка по его запаху, такъ же, какъ мы руководимся въ нашихъ симпатіяхъ и антипатіяхъ чертами лица человѣка, котораго мы въ первый разъ видимъ.

До тѣхъ поръ пока обоняніе человѣка не дойдетъ до такого высокаго развитія, мы не можемъ причислить его къ чувствамъ, дающимъ эстетическія ощущенія. А такого усовершенствованія обоняніа нельзя совершенно ожидать, уже потому, что въ борьбѣ за существованіе мы не нуждаемся въ болѣе тонкомъ обоняніи, чѣмъ наше. Очень остроумно и занятно то, что рисуетъ Курдъ Лассвицъ [1]) въ своихъ картинахъ будущаго, гдѣ онъ разсказываетъ о поразительной утонченности нашего обоняніа въ XXIV вѣкѣ послѣ Р. Х., когда будетъ изобрѣтено фортепіано запаховъ, и на немъ будутъ разыгрывать симфоніи запаховъ. Но предположенія его совершенно лишены прав-

[1]) Kurd Lasswitz, Bilder aus der Zukunft. Bd. I. Breslau 1878.

доподобія. Если бы даже можно было представить себѣ аккордъ запаховъ, то мелодія была бы невозможна вслѣдствіе того, что всякое ощущеніе запаха съ трудомъ заглушается.

Такимъ образомъ намъ остаются только слухъ и зрѣніе. Ощущенія, доставляемыя ими, обладаютъ всѣми качествами, нужными для эстетической игры. Обратимся сначала къ слуху. Качественное богатство слуховыхъ ощущеній почти безконечно. Мы слышимъ звуки отъ шестнадцати колебаній въ секунду до сорока тысячъ колебаній. Точно также разграниченія отдѣльныхъ ощущеній необычайно тонкія. Мы уже замѣчаемъ разницу, когда вмѣсто тона въ 1000 колебаній раздается тонъ въ 1000,2. Между тѣмъ прекращеніе звуковыхъ ощущеній очень рѣзкое. Оно больше замѣчается въ высоту, чѣмъ въ глубину. Поэтому труднѣе исполнять трели на глубокихъ тонахъ, чѣмъ на высокихъ. Мы еще ясно различаемъ трель, исполненную на A. въ 109 колебаній; изъ этого слѣдуетъ, если считать десять ударовъ въ секунду, что сила движенія согласно колеблющихся частицъ слуха, упала послѣ $^1/_5$ секунды, по крайней мѣрѣ, на $^1/_{10}$ первоначальной силы [1]). Необычайно богаты также ассоціаціи, связанныя со слуховыми ощущеніями. Ближе всего насъ касаются звуки, издаваемые живыми существами. Изъ простого выраженія радости или боли, каковыми они были сначала, создалось потомъ великое зданіе языка. Сюда относятся не только представленія и понятія, связанныя со словами и опредѣляемыя ими, но и многообразные оттѣнки ударенія и выраженія, которыми произносимыя слова такъ безконечно превосходятъ написанныя. На этой способности слова къ усиленію основаны начала вокальной музыки; это Цицеронъ мѣтко опредѣлилъ выраженіемъ accentus cantus obscurior.

Эстетическимъ чувствомъ κατ' ἐξοχήν является зрѣніе. Это уже доказываетъ аналогія нѣмецкаго слова „прекрасный“ („schön“), которое имѣетъ тотъ же корень, какъ слово

---

[1]) Helmoltz. Lehre von den Tonempfindungen. 4 изд., Брауншв. 1877, стр. 236.

„глядѣть“ („schauen“). Декартъ объясняетъ прекрасное помимо слуха, говоря, что то прекрасно, что нравится глазамъ. И въ самомъ дѣлѣ изумительна способность нашего глаза. Какъ велико количество отдѣльныхъ ощущеній, которыя оно можетъ передать, выясняется изъ того, что палочки—концы нервовъ, воспринимающихъ свѣтъ—имѣютъ въ сѣтчатой оболочкѣ, въ центрѣ самаго остраго зрѣнія діаметръ меньше чѣмъ $^1/_{400}$ мм., [1]) такъ что на поверхности квадратнаго миллиметра на этомъ мѣстѣ распредѣлено 150 тысячъ нервныхъ концовъ. Заглушаемость ощущенія тоже превосходная. Она зависитъ отъ силы и цвѣта свѣтоваго источника: ощущеніе, вызываемое въ насъ короткимъ свѣтовымъ раздраженіемъ, исчезаетъ въ промежутокъ времени отъ $^1/_{30}$ до $^1/_5$ секунды [2]). Благодаря этому воспрининаніе пространственныхъ явленій и степеней освѣщенія и окраски необычайно тонкое и острое и совершается съ большой быстротой. Столь же многочисленными, какъ и первичныя ощущенія, являются примыкающія къ нимъ ассоціаціи. Я напомню для доказательства одинъ изъ выше приведенныхъ примѣровъ зрительныхъ воспріятій „апельсина“ и „розы“. Не одни только зрительныя представленія примыкаютъ къ другимъ зрительнымъ воспріятіямъ; къ нимъ присоединяются и представленія изъ области другихъ внѣшнихъ чувствъ. При взглядѣ на розу мы думаемъ одновременно и объ ея запахѣ, о мягкости ея листьевъ и объ острыхъ шипахъ стебля. Чтобы назвать зрительныя воспріятія прекрасными, мы требуемъ полнаго отсутствія напряженія, какъ въ первичныхъ ощущеніяхъ, такъ и въ связанныхъ съ ними ассоціаціяхъ, т. е. въ непосредственно примыкающихъ къ нимъ въ памяти образахъ, благодаря которымъ мы узнаемъ предметъ такъ же, какъ и позднѣйшія, возникающія по ассоціаціи представленія и чувства, составляющія въ нѣкоторомъ родѣ ихъ духовную окраску, т. е. другими словами, для красоты зрительнаго воспріятія требуется, чтобы первичныя ощущенія были ясны и отчетливы, а изображеніе понятно и живо.

---

[1]) Helmholtz, Physiologische Optik. Leipz. 1867, стр. 841.
[2]) Helmholtz. Physiol. Opt., стр. 336.

Интересныя данныя о томъ, какъ возбуждаются ассоціаціи безъ всякихъ усилій, даетъ точное изученіе техники живописи [1]). Живописецъ задается цѣлью изобразить на гладкой поверхности рисункомъ и красками предметы. Уже для того, чтобы на плоскости, исписанной красками, предметы выступали пластично, онъ употребляетъ различныя ухищренія. Прежде всего онъ долженъ имѣть въ виду правила перспективы; цѣлесообразнымъ выборомъ пункта наблюденія онъ можетъ устранить недостатки освѣщенія и трудности, заключающіяся въ томъ, что мы глядимъ на картину двумя глазами между тѣмъ, какъ она въ сущности написана для одного глаза. Затѣмъ искусной группировкой изображенныхъ предметовъ, такъ что одна часть ихъ кажется прикрытой тѣмъ, что находится впереди, такъ же какъ распредѣленіемъ тѣней, воспроизводящихъ для взора моделировку изогнутыхъ поверхностей, онъ можетъ вызвать впечатлѣнія о пространствѣ. Самымъ главнымъ средствомъ для этого служитъ примѣненіе перспективы воздуха. Подъ этимъ названіемъ понимается тусклость воздуха, которая происходитъ отъ небольшихъ носящихся въ воздухѣ частицъ матеріи. Чѣмъ далѣе предметъ удаленъ отъ насъ, тѣмъ болѣе тускнѣетъ воздухъ, и образуется нѣжное голубоватое покрывало; правильному изображенію перспективы воздуха многіе ландшафты обязаны своимъ своеобразнымъ очарованіемъ.

То, о чемъ мы говорили до сихъ поръ, распредѣленіе предметовъ въ пространствѣ, тѣнь, атмосфера, представляютъ нѣчто объективное, чему художникъ объективно подражаетъ на своей картинѣ; но еще болѣе характерны для художественнаго произведенія извѣстныя субъективныя впечатлѣнія, которыя художникъ принуждент представлять объективно для того, чтобы быть вѣрнымъ природѣ въ своихъ картинахъ. Сюда относятся прежде всего различныя степени свѣта. Отношеніе свѣта поверхности, освѣщенной солнцемъ и затѣмъ освѣщенной луной, является отношеніемъ 800.000

---

[1]) Helmholtz. Vorträge и Reden. Braunsch. 1884. T. II, ст. 95. Optisches über Malerei.

къ 1, и всетаки живописцы изображаютъ на картинахъ и тотъ и другой свѣтъ тѣми же бѣлилами. Свѣтлые тона живописцевъ вообще только въ 100 разъ свѣтлѣе самыхъ темныхъ тѣней, и поэтому они совершенно не въ состояніи воспроизвести безконечно большое количество свѣтовыхъ оттѣнковъ, имѣющихся въ природѣ. Но это живописцу совершенно не нужно, и вотъ почему: психофизическій законъ Фехнера устанавливаетъ слѣдующее: въ очень широкихъ границахъ освѣщеннаго пространства различія свѣтовой силы одинаково ясно выступаютъ, когда онѣ составляютъ одинаковую дробь всѣхъ сравниваемыхъ свѣтовыхъ силъ. Живописцы поэтому должны воспроизводить только отношенія свѣтовыхъ оттѣнковъ, а не ихъ абсолютную силу. Они должны писать свѣтлыя полосы ландшафта, озареннаго луной какъ и озареннаго полуденнымъ солнцемъ, той же бѣлой краской, если только отношенія свѣта и тѣни соотвѣтствуютъ дѣйствительности.

Къ тому же ряду явленій принадлежитъ такъ называемая иррадіація. Если разсматривать свѣтлоосвѣщенный бѣлый квадратъ на темномъ полѣ, то онъ покажется нѣсколько большимъ, чѣмъ въ дѣйствительности: края его недостаточно рѣзко обозначаются, углы закруглены, и переходъ отъ свѣта къ темнотѣ совершается постепенно. Это явленіе объясняется тѣмъ, что нашъ глазъ не совсѣмъ прозраченъ; въ немъ есть нѣкоторая мутность, вслѣдствіе чего попадающій въ него свѣтъ разсѣивается. Такъ какъ употребляемыя живописцами краски не обладаютъ достаточной силой свѣта, чтобы вызвать это субъективное явленіе, то нужно представить его объективно. Слѣдствія иррадіаціи видны особенно сильно въ современной живописи plein air и составляютъ ея оригинальность.

Такое же значеніе, какъ иррадіація, имѣетъ другое свойство глаза — нѣкоторая его близорукость. Но въ то время, какъ иррадіація свойственна всякому нормальному глазу и является самымъ общимъ явленіемъ, близорукость представляетъ уклоненіе отъ нормы и проявляется не у всѣхъ, хотя у гораздо большаго числа людей, чѣмъ обыкновенно думаютъ. Многіе люди, сами не зная того, слегка близоруки, и въ ихъ глазахъ внѣшній міръ отражается

нѣсколько иначе, чѣмъ при нормальномъ зрѣніи У близорукихъ данная точка внѣшняго міра отражается уже не въ видѣ точки на сѣтчатой оболочки, а смотря по степени близорукости, какъ меньшая или большая окружность, какъ такъ называемый кругъ разсѣяннаго свѣта. При взглядѣ на какой нибудь предметъ у близорукихъ круги помѣщаются одинъ на другомъ и образуютъ расплывчатость краевъ. Часть эксцентричностей въ живописи pleinair'истовъ кажется мнѣ смѣшеніемъ слѣдствій ирраціаціи и близорукости, и мнѣ кажется, что можно излѣчить нѣкоторыхъ фанатическихъ поборниковъ этого направленія отъ ихъ ложныхъ взглядовъ тѣмъ, что дать имъ взглянуть на окружающее черезъ выбранное надлежащимъ образомъ вогнутое стекло.

Наконецъ, нужно еще назвать тѣ явленія, которыя объединяются подъ названіемъ контрастовъ. Если бѣлую поверхность покрыть на половину цвѣтной, напримѣръ, пурпуровой полосой, нѣсколько минутъ глядѣть на границу двухъ цвѣтовъ и затѣмъ вдругъ удалить цвѣтную полосу, то лежащая подъ ней бѣлая поверхность покажется окрашенной дополнительнымъ цвѣтомъ—въ данномъ случаѣ, зеленымъ. Это объясняется очень просто. По Теод. Юнгу зрительный нервъ состоитъ изъ трехъ независимыхъ одно отъ другого волоконъ, изъ которыхъ одно воспринимаетъ только красный, другое—только зеленый и третье—только фіолетовый цвѣтъ. Когда мы разсматриваемъ поверхность, на половину бѣлую и на половину красную, то тѣ части сѣтчатой оболочки, на которыя падаетъ свѣтъ бѣлой половины, утомляются равномѣрно; тѣ же, которыя освѣщены пурпурнымъ цвѣтомъ, состоящимъ изъ краснаго и фіолетоваго, утомляютъ только волокна, воспринимающія фіолетовый и красный цвѣтъ. Когда же на эту часть падаетъ снова бѣлый цвѣтъ, то зеленые лучи, дѣйствующіе на отдохнувшіе кончики нервовъ, производятъ болѣе сильное ощущеніе, т. е. мы видимъ поверхность, окрашенную въ зеленый цвѣтъ. Вмѣсто того, чтобы дѣлить поверхность, мы можемъ также перемѣнять направленіе глазъ; тогда поочередно отдыхающіе нервы, соотвѣтствующіе зеленому

подвергаются дѣйствію бѣлаго цвѣта, и бѣлая поверхность, примыкающая къ красной, должна показаться зеленой. Эти контрасты выступаютъ однако только при очень рѣзко опредѣленныхъ цвѣтахъ, существующихъ лишь въ дѣйствительности, а не въ краскахъ, употребляемыхъ живописцами для картинъ. Живописцы поэтому опять принуждены объективно представлять субъективныя явленія контрастовъ и оттѣнять равномѣрно сѣрыя поверхности розовыми тамъ, гдѣ онѣ граничатъ съ зелеными, и желтыми, гдѣ онѣ граничатъ съ синими.

Мы видимъ такимъ образомъ, что живописецъ не можетъ просто подражать природѣ, но долженъ ее „переводить“, какъ выражался Гельмгольцъ, т. е. *прихудожественномъ подражаніи дѣло идетъ не о возможно точномъ совпаденіи изображаемаго предмета съ картиной, но о совпаденіи вызываемыхъ ими въ насъ впечатлѣній*. Это основное правило, примѣненное къ живописи, относится также и къ другимъ искусствамъ, напр., къ поэзіи. Только для примѣненія его нужны нѣкоторыя измѣненія въ виду различія матеріала, которымъ пользуются оба искусства. Живописецъ подражаетъ предметамъ внѣшняго міра сосуществующими знаками, краской и формой. Орудіемъ же поэзіи являются смѣняющіеся словесные образы. Поэтому поэтъ долженъ разложить общее впечатлѣніе на рядъ смѣняющихся отдѣльныхъ впечатлѣній. Онъ можетъ воспроизвести только то впечатлѣніе, которое мы получаемъ отъ незнакомаго предмета при первомъ взглядѣ на него, а не то, которое продолжаетъ существовать въ насъ, когда мы снова глядимъ на предметъ, уже видѣнный нами раньше, при чемъ всѣ частныя впечатлѣнія выступаютъ сразу. Если такимъ образомъ поэтъ хочетъ изобразить неизвѣстную мѣстность или лицо, то онъ долженъ себя спросить, куда направится прежде всего взоръ, когда мы входимъ въ комнату или въ первый разъ видимъ чужое лицо; какъ долго этотъ взглядъ длится, куда онъ послѣ того обращается и т. д. Такимъ образомъ онъ долженъ будетъ установить слѣдованіе и силу отдѣльныхъ частичныхъ впечатлѣній и при изображеніи долженъ будетъ держаться этого порядка впечатлѣ-

ній, описывая лишь сильнѣйшія изъ нихъ. Онъ не долженъ перечислять одну за другой, съ начала до конца изображаемаго явленія, всѣ отдѣльныя части, примыкающія одна къ другой. Такъ поступаютъ писатели натуралисты, выхваляющіе эту фотографическую вѣрность, какъ нѣчто необычайно художественное. Читая подобное описаніе у Зола или кого нибудь изъ его послѣдователей, мы увидимъ, что оно вовсе не дѣйствуетъ пластично, а напротивъ утомительно и непріятно. И въ поэтическомъ описаніи ясность и понятность не являются необходимымъ условіемъ художественнаго впечатлѣнія.

Нашими изслѣдованіями особенностей различныхъ чувствъ мы нашли, что только зрѣніе и слухъ въ состояніи создать эстетическую игру. Мы такимъ образомъ приходимъ при помощи найденнаго раньше, къ точному опредѣленію эстетической игры: „Эстетическое наслажденіе заключается въ безцѣльной игрѣ ощущеній, вызываемыхъ зрительными или слуховыми раздраженіями, ассоціаціями и связанными съ ними чувствами, которыя разнообразно и безъ всякихъ усилій направляются къ общему конечному результату.“ Изъ того факта, что только зрительныя и слуховыя ощущенія дѣйствуютъ эстетически, слѣдуетъ дальнѣйшее свойство эстетическаго чувства, т. е. то, что оно одновременно можетъ быть возбуждено у большого количества людей. Эта особенность въ противоположность основнымъ свойствамъ, является второстепенной; я здѣсь упоминаю ее только потому, что Бэнъ [1]) въ своемъ сочиненіи „The emotions and the will“ включилъ ее въ свое опредѣленіе эстетическаго чувства. По его опредѣленію, эстетическими чувствами являются тѣ, которыя, во первыхъ, не связаны съ функціями, нужными для сохраненія жизни, во вторыхъ не имѣютъ непріятныхъ, нарушающихъ чистоту чувствъ сопутствующихъ явленій и въ третьихъ—не ограничены отдѣльнымъ человѣкомъ. Уже отрицательная форма опредѣленія доказываетъ, что оно создано стремленіемъ отдѣлить чувственныя удоволь-

[1]) Bain, The emotions and the will, 3-е изд., 1875, стр. 225—227.

ствія ѣды и питья отъ эстетическихъ ощущеній. Но по этому опредѣленію ощущенія запаха—эстетическія, каковыми онѣ по нашимъ предыдущимъ разсужденіямъ не являются. Точно также по Бэну радость отъ сознанія величія своей страны и семейная радость оказываются эстетическими чувствами. Удовольствіе, которое даетъ обладаніе богатствомъ, онъ исключаетъ, потому что оно относится только къ отдѣльной личности. Но можно себѣ представить случаи, въ которыхъ это чувство можетъ стать коллективнымъ. Владѣльцы акцій промышленнаго предпріятія будутъ всѣ чувствовать удовольствіе отъ процвѣтанія дѣла. Въ примѣрѣ Бэна о національной гордости сознаніе гражданина является нѣкоторымъ образомъ акціей, которая предоставляетъ владѣльцу право на дивидендъ національнаго могущества.

Такимъ же поверхностнымъ, какъ приведенное опредѣленіе національныхъ чувствъ, является полемика Бэна съ безконечно болѣе глубокой Канто-Спенсеровской теоріей. Я теперь не вхожу въ подробности этой полемики, ибо нижеслѣдующее изложеніе Канто-Спенсеровской системы ясно доказываетъ смутное и ложное пониманіе Бена.

Свойства игры, которыя мы до сихъ поръ нашли: безцѣльность, отсутствіе усилій и многосторонность, существенно формальнаго свойства; они зависятъ отъ натуры игроковъ. Теперь обратимся къ другому свойству, нѣкоторымъ образомъ объективному, ибо оно касается содержанія. Спенсеръ первый сказалъ, что игры состоятъ въ подражаніи дѣйствіямъ, нужнымъ для поддержанія и развитія отдѣльныхъ особей или рода. Если посмотрѣть на котенка, бѣгающаго за катящимся клубкомъ, ловя его, дѣлая размѣренные прыжки, то увидимъ, что вся игра, очевидно, драматическое подражаніе погонѣ за добычей. У собакъ и другихъ живущихъ хищничествомъ созданій, игра тоже состоитъ изъ мимическихъ охотъ и состязаній; они преслѣдуютъ другъ друга, стараются повалить другъ друга на землю, кусаютъ, насколько это допустимо въ игрѣ. Канарейка, живущая въ одиночномъ заключеніи, сноситъ при наступленіи весны нѣсколько перышекъ и соломенокъ въ уголъ клѣтки, садится на нихъ и становится сильно возбужденною—хлопаетъ крыльями,

грозно раскрываетъ клювъ, когда къ ней приближаются. Это тоже игра: она подражаетъ свиванію гнѣзда, высиживанію яицъ и защитѣ птенцовъ. У людей замѣчается нѣчто очень схожее. Игры дѣтей, игра въ куклы дѣвочекъ, игра въ солдаты мальчиковъ—подражаніе дѣйствіямъ, имѣющимъ большое значеніе для общества. Это идеальныя удовлетворенія инстинктовъ, которые развиваются въ виду невозможности дѣйствительныхъ. Большинство игръ основано на торжествѣ надъ врагомъ и на удовольствіи въ чувствѣ побѣды. Жажда побѣды и завоеванія, столь сильная у всѣхъ живыхъ существъ, какъ подобіе успѣха въ борьбѣ за существованіе, замѣтна даже у мирнаго игрока въ шахматы, и въ бесѣдахъ, въ шуточныхъ рѣчахъ и разговорахъ каждый старается тѣмъ показать свое превосходство, что укажетъ противнику слабость или ошибку. Часто защищаютъ какое нибудь мнѣніе не потому, что считаютъ его истиннымъ, а для того, чтобы восторжествовать надъ врагомъ.

Эстетическая игра отличается отъ подобной игры тѣмъ, что въ ней находятъ идеальное удовлетвореніе другія, высшія способности человѣка. Въ то время, какъ въ физическихъ играхъ дѣйствуютъ главнымъ образомъ разрушительные эгоистическіе инстикты,—въ эстетическихъ играхъ выступаютъ болѣе высокіе альтруистическіе порывы. Чтобы понять это, сдѣлаемъ слѣдующее разсужденіе: обобщая дарвиновскіе принципы, приходятъ, какъ доказали новѣйшія отрасли психологіи, къ тому, что интеллектуальное развитіе человѣка, мышленіе и развитіе науки, тоже разсматриваются, какъ приспособленіе къ окружающей средѣ. Характернымъ для приспособленія является сбереженіе труда, экономія, какъ выразился Махъ [1]) Различіе между двумя одинаковыми органами, изъ которыхъ одинъ лучше отвѣчаетъ своей цѣли, чѣмъ другой, заключается въ томъ, что, при одинаковомъ напряженіи болѣе соотвѣтствующій сдѣлаетъ болѣе, чѣмъ менѣе соотвѣтствующій или, говоря другими словами, при одинаковой работѣ, для перваго потребуется употребленіе меньшей силы, чѣмъ для второго.

[1]) Mach, Die ökonomische Natur der physikalischen Forschung. Wiener. Akademie т. 32.

Это сбереженіе труда можно прослѣдить и въ духовномъ развитіи человѣка. Выработка языка и понятій всецѣло на этомъ основаны. Когда мы сдѣлали рядъ отдѣльныхъ воспріятій „дерева“, когда мы видѣли большія, малыя, стройныя, широкія, тѣнистыя деревья и составили себѣ понятіе „дерева“, собравъ ощущенія, связанныя съ отдѣльными воспріятіями, въ одно цѣлое, то мы можемъ, при видѣ другого, новаго дерева, познать его, какъ таковое, и сличить его съ группою прежнихъ подобныхъ воспріятій; если же мы не составили себѣ еще яснаго понятія, то каждое отдѣльное воспріятіе дерева хранится въ памяти, какъ нѣчто особое.

Часто склонны забывать, какая громадная умственная работа скоплена въ органическомъ строеніи языка. Легкость, съ которою мы можемъ сообщать другимъ наши мысли, основана на работѣ цѣлыхъ поколѣній нашихъ предковъ, создавшихъ орудіе для этого—языкъ. Разсмотримъ слово, которое теперь часто употребляется: „понятіе“ (Begriff); нѣмецкое названіе этого слова происходитъ отъ „понимать“ (begreifen) и значитъ прежде всего ощупывать предметъ и составлять себѣ этимъ пространственное представленіе о немъ. Чтобы перенести слово „понимать“ на дѣйствія разума, нужно прежде всего познать сходство этихъ двухъ дѣйствій. Такимъ образомъ понимать явленіе, значитъ разсматривать его съ различныхъ точекъ зрѣнія, изучать связь отдѣльныхъ частей и законы, управляющіе слѣдованіемъ отдѣльныхъ частей. Такое обобщеніе предполагаетъ уже значительную способность къ отвлеченному мышленію. Возьмемъ, какъ старый примѣръ, слово „прекрасный“ (schön). Оно происходитъ отъ того же корня, какъ „смотрѣть“ (schauen). Происхожденіе этого слова устанавливаетъ такимъ образомъ фактъ—который вовсе не такъ легко съ точностью опредѣлить,—что всѣ чувства, вызываемыя въ насъ свойствами красоты предмета, происходятъ главнымъ образомъ вслѣдствіе зрительныхъ раздраженій. Такимъ образомъ языкъ доставляетъ намъ въ образованіи различныхъ корней и словесныхъ формъ опытъ, открытый къ непосредственному пользованію.

Это же можно утверждать о наукѣ. Она не что иное, какъ такой „сгущенный опытъ“, если можно такъ вы-

разиться. Когда изслѣдователь вступаетъ въ область явленій, совершенно ему неизвѣстныхъ, она представляется ему неясной, безпорядочной кучей отдѣльныхъ фактовъ, которые удерживаются въ памяти только съ большими усиліями. Если же ему удастся путемъ правильнаго изслѣдованія найти законъ, управляющій этими явленіями, то вся спутанная масса отдѣльныхъ фактовъ превращается въ упорядоченное, гармоничное цѣлое, состоящее изъ множества отдѣльныхъ частей, между которыми сначала, казалось, не существовало никакой связи. Это позволяетъ не только воспринять въ умѣ всю группу явленій, но и предугадывать еще не наблюденныя въ опытѣ явленія и такимъ образомъ расширять свою власть надъ природой. Другими словами, изслѣдователь примѣнилъ свой умъ къ новой области явленій.

Тоже относится къ человѣку, наслаждающемуся видомъ художественнаго произведенія. Передъ нимъ также выступаютъ различныя отдѣльныя черты, которыя онъ объединяетъ въ одно цѣлое. Отдѣльныя зрительныя и слуховыя воспріятія соединяются въ законченную картину дѣйствій или слѣдованія звуковъ. Примыкающія къ нимъ разнообразныя ассоціаціи стремятся тоже къ одной общей цѣли, и легкость, съ которой все это безконечное разнообразіе объединяется въ нѣчто цѣлое, отсутствіе усилія въ пониманіи связующей основной мысли, обусловливаетъ эстетическое удовольствіе. Такимъ образомъ наслаждающійся художественными произведеніями человѣкъ является подобіемъ изслѣдователя. Новъ то время какъ послѣдній расширяетъ власть человѣка надъ природой путемъ систематической группировки опыта и преслѣдуетъ практическую цѣль, наслажденіе художественнымъ произведеніемъ является безцѣльной игрой.

На этомъ пунктѣ соприкасаются двѣ въ остальномъ очень различныя области: съ одной стороны область различныхъ религіозныхъ воззрѣній и философско-метафизическихъ системъ, а съ другой область искусства. Современный человѣкъ съ удовольствіемъ внимаетъ преданіямъ и глубоко

погружается въ религіозныя міросозерцанія прежнихъ вѣковъ; онъ твердо увѣренъ въ томъ, что всѣ метафизическія системы мірозданія не увеличатъ ни на волосъ его знанія и пониманія внѣшнихъ предметовъ, понимаетъ неправильности и заблужденія платоновскаго ученья объ идеяхъ, также какъ и метафизики Аристотеля и Лейбницевской монадологіи, пантеизма Спинозы, онтологіи Гегеля и ученія Шопенгауэра о волѣ, но тѣмъ не менѣе при чтеніи этихъ великихъ философовъ онъ чувствуетъ извѣстное преклоненіе передъ ними. Интересъ къ религіознымъ и философскимъ идеямъ чисто эстетическій *). Системы эти—величественныя созданія мыслей. Законченность ихъ построенія, гармоничное сочетаніе отдѣльныхъ частей въ міросозерцаніи дѣйствуетъ обаятельно на умъ и увлекаетъ его на нѣкоторое время.

Знанія, которыя намъ сообщаетъ наука, никогда не могутъ быть законченными и цѣльными. Они похожи на зданіе, въ которомъ воздвигнуты только капитальныя стѣны, и, быть можетъ, нѣсколькимъ отдѣльнымъ комнатамъ приданъ жилой видъ. Совершенно естественно, что въ насъ является желаніе увидать зданіе завершеннымъ, и мы благодарны художнику, который, хотя бы только посредствомъ гипса и картона, создалъ передъ нами на минуту волшебное зданіе. Такими художниками являются метафизики. Намъ нравятся ихъ постройки, но мы боимся поселиться на долгое время въ новыхъ комнатахъ, потому что въ нихъ жилось бы очень неуютно.

Дальнѣйшее доказательство того, что нашъ интересъ къ философіи и религіи по существу эстетическій, заключается въ гибкости нашихъ метафизическихъ созерцаній.

*) Чтобы предупредить недоразумѣнія, я долженъ замѣтить, что слова объ „эстетическомъ интересѣ къ метафизическимъ системамъ“ относятся только къ области знанія и познаванія. Что касается поступковъ и практической философіи, то дѣло обстоитъ совершенно иначе. Если даже быть увѣреннымъ въ томъ, что нравственные законы нѣчто „образовавшееся“ въ дарвинскомъ смыслѣ слова, если въ нихъ видѣть результаты приспособленія развивающагося общества къ условіямъ существованія, то все таки для санкціи нравственныхъ законовъ нужна вѣра въ метафизическій принципъ—будь то Богъ, прогрессъ, нравственная цѣль міра и т. п.

Такъ же легко, какъ разсматривать одну за другой различныя картины и статуи, слушать пѣсни и стихотворенія, мы можемъ вдуматься въ мысли и чувства самыхъ различныхъ народовъ и эпохъ; разнообразіе элементовъ, изъ которыхъ состоитъ наше образованіе, требуетъ непремѣнно этого свободнаго теченія религіозныхъ и метафизическихъ представленій и побуждаетъ насъ искать ихъ смѣны.

Такъ Гете говоритъ: *) „Я самъ, по разнообразію влеченій моего существа, не могу удовольствоваться однимъ способомъ мышленія; какъ поэтъ и художникъ—я политеистъ, какъ естествоиспытатель—я пантеистъ—то и другое въ совершенно одинаковой степени. Если же моей нравственной личности нуженъ Богъ, то это уже предусмотрѣно: небесное и земное составляютъ вмѣстѣ такое обширное царство, что органовъ всѣхъ существъ вмѣстѣ едва достаточно, чтобы обнять его". Эту мысль Гете развилъ Ф. Шульце въ своей „Философіи естественныхъ наукъ **): „Кто можетъ, не умѣя стать политеистомъ, понять Шиллера съ его греческими чувствами, или, не умѣя проникнуться пантеизмомъ, понять Гете въ его философскихъ стихотвореніяхъ, или же, будучи недоступнымъ теизму, понять книгу Іова? Нашъ духъ углубляется съ наслажденіемъ и преданностью въ эти различнѣйшія міросозерцанія. Кто не можетъ стать грекомъ передъ статуей Афродиты, средневѣковымъ католикомъ передъ образомъ Мадонны, протестантомъ передъ картиной Каульбаха изъ временъ Реформаціи, пантеистомъ при созерцаніи природы,—тотъ не сможетъ понять ни одного изъ этихъ произведеній искусства".

Вотъ въ краткихъ словахъ выводы, къ которымъ мы пришли въ первой главѣ. Исходнымъ пунктомъ нашихъ разсужденій былъ вопросъ: „чѣмъ отличается наслажденіе, доставляемое художественнымъ произведеніемъ, т. е. эстетическое наслажденіе, отъ другихъ пріятныхъ ощущеній"? Мы пришли къ выводу, что эстетическое чувство всегда связано съ какой-нибудь духовной дѣятельностью, заклю-

*) Письмо къ Якоби, 6 Января 1813 г.

**) F. Schultze, Philosophie der Naturwissenschaft, 1882, т. II, стр. 409.

чающею въ себѣ характерные признаки игры. Мы раздѣлили игры на физическія и умственныя, и нашли, исходя изъ физическихъ игръ, что основными признаками игры являются безцѣльность, отсутствіе усилій и разнообразіе. Разсмотрѣвъ, путемъ какихъ чувственныхъ воспріятій создаются эти три основныя свойства, мы увидѣли, что только зрительныя и слуховыя ощущенія вызываютъ эстетическія ощущенія. Этимъ вполнѣ опредѣляется умственная игра, происходящая при наслажденіи художественнымъ произведеніемъ, и мы можемъ выставить слѣдующее опредѣленіе: „Эстетическое наслажденіе заключается въ созданной зрительными и слуховыми раздраженіями безцѣльной игрѣ ощущеній и ассоціацій, которыя въ большомъ разнообразіи, непринужденно и сами собой направляются къ одной общей цѣли".

Развивая Спенсеровское положеніе о томъ, что всякая игра заключается въ подражаніи тому, что полезно отдѣльной особи или всему роду, мы пытались доказать, что эстетическое наслажденіе нѣкоторымъ образомъ подражаетъ дѣятельности научнаго изслѣдователя. Далѣе, мы нашли, что нашъ интересъ къ религіознымъ и метафизическимъ воззрѣніямъ, по существу, эстетическій, ибо религіозныя и метафизическія воззрѣнія состоятъ въ величественныхъ умозрительныхъ поэмахъ, которыя восхищаютъ насъ совершенствомъ своего построенія.

Изложенная въ этой главѣ теорія эстетики исходитъ въ своихъ основаніяхъ изъ ученія Канта. Великій философъ основалъ эстетическую теорію на изученіи субъекта, созерцающаго художественное произведеніе. Онъ первый высказалъ положеніе, что только то прекрасно, что доставляетъ безкорыстное наслажденіе. Въ сущности, это сводится къ основной мысли Спенсера, т. е. къ тому, что художественное наслажденіе есть игра. Гюйо въ своей книгѣ „Les problèmes de l'esthétique contemporaine"—справедливо называетъ эту теорію Канто-Спенсеровской. Чтобы подтвердить вѣрность этого опредѣленія, я передамъ въ сжатомъ видѣ, и насколько это требуется, содержаніе „Критики эстетической силы сужденія". Она составляетъ первую часть „Критики силы сужденія" и является основнымъ сочиненіемъ Канта по эстетикѣ. Кантъ различаетъ въ анализѣ прекраснаго

„логическія сужденія отъ эстетическихъ. Если въ сужденіи представленія относятся къ объекту, какъ, напр., „этотъ лугъ зеленъ", то это сужденіе логическое. Если же опредѣленіе касается субъекта, т. е. возбуждаемаго въ немъ чувства пріятности или непріятности, напр. „этотъ лугъ пріятенъ моему глазу", то сужденіе называется эстетическимъ. Перваго рода сужденія высказываются разумомъ, — вторыя способностью сужденія („Критика силы сужденія" § 1). Ощущенія пріятности рѣзко дѣлятся на три различныхъ рода: чувственное удовольствіе пріятности, эстетическое наслажденіе красотой и нравственное удовлетвореніе добромъ: „пріятно то, что нравится чувствамъ путемъ ощущеній, и что возбуждаетъ стремленіе къ подобнымъ же предметамъ и явленіямъ (К. с. с. § 3); понятію добра удовлетворяетъ то, что нравится разуму только какъ понятіе и что составляетъ объектъ желанія, т. е. опредѣленной разумомъ потребности (К. с. с. § 4). Въ обоихъ этихъ ощущеніяхъ пріятнаго есть то общее, что они нравятся въ силу своей связи съ интересомъ, т.е. пріятность отъ нихъ связана съ представленіемъ о существованіи извѣстнаго предмета, и это только опредѣляетъ стремленіе къ нимъ" (К. с. с. § 2). Оба эти рода пріятности Кантъ называетъ не свободными, ибо всякій интересъ или корысть предполагаютъ потребность или вызываютъ ее, дѣлая этимъ сужденіе о предметѣ уже не свободнымъ (К. с, с. § 5). Прекрасно же, напротивъ, только то, что возбуждаетъ наше безкорыстное и свободное одобреніе: „нужно не быть ни малѣйшимъ образомъ заинтересованнымъ въ существованіи чего либо; быть по отношенію къ нему совершенно равнодушнымъ, чтобы становиться судьей въ вопросахъ вкуса" (К. с. с. § 2). Кантъ неистощимъ въ доказательствахъ и опредѣленіяхъ этихъ трехъ родовъ пріятнаго. Такъ онъ говоритъ (К. с. с. § 5): „Пріятнымъ для человѣка является то, что его услаждаетъ, прекраснымъ, — что ему только нравится, хорошимъ—что онъ цѣнитъ и одобряетъ". Затѣмъ онъ говоритъ, называя свободное удовольствіе склонностью (К. с. с. § 5): „Пріятное вызываетъ одобреніе, прекрасное — склонность, хорошее — уваженіе". Изъ опредѣленія прекраснаго слѣдуетъ далѣе, что сужденія о вкусѣ

имѣютъ общее значеніе. Такъ какъ они не основаны ни на склонности, ни на какомъ либо другомъ высшемъ духовномъ интересѣ, то и нельзя найти никакихъ частныхъ условій, которыя относились бы только къ созерцающему субъекту (К. с. с. § 6). Эта общность эстетическихъ сужденій, конечно, субъективная, потому что она не основана на понятіяхъ. Вслѣдствіе этого три рода пріятнаго могутъ быть различены еще однимъ образомъ; сужденія о пріятномъ не общія; сужденія о прекрасномъ — субъективно общія, а сужденія о добрѣ, какъ логическія сужденія, объективно общія" (К. с. с. § 7).

Какъ же представить себѣ эту субъективную общность эстетическихъ сужденій, ихъ способность распространяться на всѣхъ? На чемъ она основана? Сужденія вкуса субъективны, т. е. могутъ составляться безъ понятія о предметѣ. Поэтому сообщаться можетъ только то состояніе духа, которое заключается въ свободной игрѣ познавательныхъ способностей. Такихъ состояній два: сила воображенія, которая объединяетъ разнообразіе въ созерцаніи, и разумъ, ведущій къ объединенію понятій. Эта свободная игра познавательныхъ силъ связана съ чувствомъ пріятнаго. Этимъ рѣшается вопросъ, предшествуетъ ли въ сужденіяхъ вкуса чувство удовольствія сужденію о предметѣ или наоборотъ. Очевидно, удовольствіе слѣдуетъ за сужденіемъ. Сколь важнымъ кажется Канту это свойство свободной игры при разсмотрѣніи художественнаго произведенія, видно изъ одного замѣчанія, которое онъ дѣлаетъ въ началѣ 9 §: „Разрѣшеніе этого вопроса (о томъ, является ли чувство удовольствія предшествующимъ или послѣдующимъ) составляетъ ключъ къ критикѣ вкуса и поэтому заслуживаетъ величайшаго вниманія".

Кантъ пытается затѣмъ ближе разсмотрѣть удовольствіе, доставляемое красотой. Въ § 12 онъ говоритъ: „Сознаніе формальной цѣлесообразности въ игрѣ познавательныхъ силъ субъекта при какомъ нибудь представленіи о предметѣ и есть уже удовольствіе".

Подъ цѣлью даннаго предмета онъ подразумѣваетъ заключающееся въ немъ понятіе, поскольку оно можетъ считаться основой предмета, а подъ цѣлесообразностью

онъ понимаетъ причинность понятія въ отношеніи его объекта. Такъ какъ всякая цѣль, если разсматривать ее, какъ причину того, что предметъ нравится, всегда связана съ какимъ нибудь корыстнымъ интересомъ, то она не можетъ быть основой сужденій вкуса. „Цѣлесообразнымъ называется предметъ, или состояніе духа, или дѣйствіе, хотя бы возможность ихъ и не предполагала непремѣнно представленія о цѣли, въ силу уже того, что возможность ихъ можетъ быть нами объяснена и понята, по скольку мы предполагаемъ причинность, вытекающую изъ цѣлей, т. е. изъ воли, которая согласовала данныя дѣйствія съ представленіемъ объ извѣстныхъ правилахъ. Можетъ быть поэтому цѣлесообразность безъ цѣли, поскольку мы видимъ причины данной формы не въ какой нибудь опредѣленной волѣ, но можемъ объяснить себѣ возможность существованія ея изъ опредѣленной воли“ (К. с. с. § 10). „Такая цѣлесообразность безъ цѣли, т. е. простая форма цѣлесообразности въ представленіи есть красота“ (К. с. с. § 17). Въ четвертой части „Аналитики прекраснаго“ Кантъ снова сравниваетъ между собою сужденія познанія и вкуса. Чтобы объяснить тотъ фактъ, что послѣднія обладаютъ общностью и необходимостью, хотя бы и субъективной, Кантъ предполагаетъ существованіе эстетическаго общаго чувства „sensus communis aestheticus“.

Дальнѣйшія главы „Критики эстетической силы сужденія“,—мы не имѣемъ возможности здѣсь ихъ разобрать,—заключаются въ анализѣ величественнаго, въ опредѣленіи различныхъ его родовъ, затѣмъ въ дедукціи чисто эстетическихъ сужденій, въ разсмотрѣніи вѣрности сужденій эстетическаго вкуса, въ изслѣдованіи эстетическаго общаго чувства, въ діалектикѣ эстетической силы сужденій. Въ ней Кантъ ищетъ разрѣшенія антиноміи сужденій вкуса, которыя не основаны на понятіяхъ, а всетаки имѣютъ право считаться необходимыми и обязательными для всѣхъ.

Изъ учениковъ Канта въ области эстетики самый выдающійся Шиллеръ. Въ цѣломъ рядѣ небольшихъ философскихъ сочиненій онъ развиваетъ основную мысль Канта объ эстетическихъ сужденіяхъ и переноситъ ее на разсмотрѣніе спеціальныхъ вопросовъ. Самое значительное изъ этихъ сочиненій разсужденіе „Письма объ эстетическомъ во-

спитаніи человѣка". Шиллеръ различаетъ въ развитіи человѣка три ступени: физическое, эстетическое и нравственное состоянія, и опредѣляетъ ихъ слѣдующими словами: „человѣкъ въ физическомъ состояніи только претерпѣваетъ на себѣ силу природы; онъ освобождается отъ нея въ эстетическомъ состояніи и преодолѣваетъ ее въ нравственномъ". (Эст. восп. чел. II. 24). Въ физическомъ состояніи человѣкъ подвластенъ природѣ. Дѣятельность его главнымъ образомъ сводится къ исканію пищи, постройкѣ жилища, изготовленію утвари и борьбѣ съ врагомъ. Чѣмъ болѣе увеличивается опытъ, и тѣмъ самымъ знаніе законовъ природы, тѣмъ болѣе человѣкъ подчиняетъ себѣ природу. Такъ какъ на ряду съ этимъ подвигается интеллектуальное развитіе, то мало по малу вырабатываются законы, которые пріобрѣтаютъ такую же власть надъ человѣкомъ, какъ прежде природа. Посрединѣ между этими двумя состояніями лежитъ эстетическое; пребывая въ немъ человѣкъ свободенъ отъ всякаго насилія, какъ въ мышленіи, такъ и въ дѣйствіяхъ. „Среди страшнаго царства силы и святого царства закона эстетическое стремленіе воздвигаетъ незамѣтнымъ образомъ третье радостное царство игры и иллюзіи; тамъ спадаютъ съ человѣка оковы обстоятельствъ, и онъ освобождается отъ всего, что называется насиліемъ, какъ въ физическомъ, такъ и въ нравственномъ отношеніи (Эст. восп. чел. II. 2). Искусство можетъ развиться только въ эстетическомъ состояніи человѣчества. Оно дочь свободы и руководится только потребностями духа, а не матеріи". (Эст, восп. ч. II. 2). Въ физическомъ состояніи человѣкъ слѣдуетъ только чувственнымъ побужденіямъ, въ эстетическомъ, напротивъ того, побужденіямъ свободнаго созиданія; поэтому „искусство—объектъ влеченія къ игрѣ. Это названіе вполнѣ узаконено языкомъ; все, что въ субъективномъ или объективномъ смыслѣ не случайно, но всетаки не представляетъ внутренней или внѣшней необходимости, языкъ называетъ обыкновенно игрой" (Эст. восп. чел. II. 15).

Начала эстетическаго состоянія замѣтны уже въ царствѣ животныхъ „Когда льва не мучитъ голодъ, и никакое хищное животное не вызываетъ его на борьбу, то его

бездѣйствующая сила сама создаетъ себѣ объектъ. Онъ оглашаетъ ревомъ гулкую пустыню и наслаждается безцѣльнымъ проявленіемъ своей могучей силы. Насѣкомыя кружатся въ солнечныхъ лучахъ, радуясь жизни, и въ мелодическомъ голосѣ пѣвчей птицы менѣе всего слышится крикъ жадности. Въ этихъ движеніяхъ есть несомнѣнная свобода, но не свобода отъ потребностей вообще, а только отъ опредѣленной внѣшней потребности. Звѣрь работаетъ, когда недостатокъ въ чемъ нибудь возбуждаетъ его дѣятельность, и играетъ, когда побужденіемъ является богатство силъ, и когда избытокъ жизни требуетъ какого нибудь примѣненія". (Эст. восп. чел. II, 27). У дикаря эстетическое состояніе проявляется въ любви къ нарядамъ и украшеніямъ. Онъ украшаетъ свою одежду, оружіе. „Какъ только въ немъ самомъ, въ его обиталищѣ, его утвари, одеждѣ, начинаетъ проявляться исканіе формъ, оно все болѣе имъ овладѣваетъ и мѣняетъ сначала внѣшняго, а потомъ и внутренняго человѣка. Безпорядочные радостные прыжки становятся танцемъ, случайныя тѣлодвиженія—красивымъ гармоничнымъ языкомъ жестовъ; спутанные и безпорядочные звуки развиваются, начинаютъ слѣдовать такту и создавать стройное пѣніе". (Эст. восп. чел. II, 27).

Мы разсматриваемъ наши дѣйствія, всю нашу внѣшнюю и внутреннюю жизнь съ эстетической точки зрѣнія, когда говоримъ объ искусствѣ красиво жить. Какимъ широкимъ и сильнымъ считаетъ Шиллеръ вліяніе эстетической игры на развитіе человѣческаго ума, какимъ важнымъ различіемъ между человѣкомъ и животнымъ кажется ему занятіе искусствомъ, видно изъ его изреченія въ 15 письмѣ упомянутаго очерка: „Человѣкъ, говоритъ онъ:—вполнѣ человѣкъ, только когда онъ играетъ".

Не зная работъ Шиллера, Гербертъ Спенсеръ развилъ впослѣдствіи приблизительно такую же эволюціонную теорію эстетики. Онъ начинаетъ свои изысканія объ эстетическомъ чувствѣ въ концѣ своей замѣчательной „Психологіи" *) слѣдующими словами: „Много лѣтъ тому назадъ

*) H. Spencer, System of the synthet. philos., т. V (Principles of Psychology), т. II, ч. IX, гл. IX.

я набрелъ на выдержку изъ одного нѣмецкаго произведенія, гдѣ говорилось, что эстетическія чувства развиваются изъ влеченія къ игрѣ. Имя автора я забылъ, а также не помню, были ли приведены какія нибудь основанія для этого утвержденія, и выводились ли изъ него какія нибудь слѣдствія. Самая мысль осталась у меня въ памяти; не будучи безусловно вѣрной, она всетаки содержитъ тѣнь истины". Здѣсь, очевидно, рѣчь идетъ о Шиллеровскихъ „Письмахъ объ эстетическомъ развитіи человѣка". Основное положеніе Спенсеровской теоріи, какъ было уже изложено выше, заключается въ словахъ: „наслажденіе искусствомъ есть игра". Съ этой точки зрѣнія Спенсеръ разсматриваетъ и разбираетъ всѣ эстетическія чувства, начиная съ простыхъ чувствъ, дающихъ представленія, до самыхъ сложныхъ воспроизводящихъ чувствъ высшаго порядка.

На ряду съ такими великими людьми, какъ Кантъ, Шиллеръ, Спенсеръ, которые составили и выработали новую теорію эстетики, нужно назвать еще одного ученаго. Его привела къ эстетикѣ не философія, а естественныя науки. Онъ пришелъ въ своихъ изслѣдованіяхъ къ тѣмъ же результатамъ, какъ и эти философы. Я говорю объ уже умершемъ Германѣ Гельмгольцѣ. Исходя изъ физіологіи, пограничной области между естественными и нравственными науками, онъ пришелъ къ эстетическимъ проблемамъ. Въ своемъ знаменитомъ „Ученіи о звуковыхъ ощущеніяхъ", къ которому мы еще вернемся въ слѣдующей главѣ, онъ разсматриваетъ принципы музыкальной эстетики и касается, между прочимъ, общихъ эстетическихъ принциповъ. Физіологическія изысканія зрительныхъ воспріятій привели его къ подробному изученію техники живописи въ „Оптическомъ этюдѣ о живописи" *).

Это сочиненіе составлено изъ лекцій, читанныхъ имъ въ различныхъ городахъ въ 1871 — 1873 году. Въ концѣ этого сочиненія, часть котораго упомянута выше (стр. 24—26), Гельмгольцъ опредѣляетъ свои взгляды на основные принципы эстетики такимъ яснымъ и понятнымъ образомъ и въ такой прекрасной законченной формѣ, что

*) Helmholtz. Vorträge und Reden, II, стр. 95. Braunschw. 1884.

нельзя удержаться, чтобы не привести цѣликомъ его слова: „Если въ предыдущихъ замѣчаніяхъ, — говоритъ онъ — я придавалъ такъ много значенія легкости и ясности художественнаго изложенія, то это могло вамъ показаться заботой о чемъ-то, не имѣющемъ большой важности, о томъ, что если и упоминается эстетиками, то какъ нѣчто второстепенное. Мнѣ кажется, однако, что это несправедливо съ ихъ стороны. Понятность для чувства вовсе не низменный и подчиненный элементъ въ дѣлѣ художественнаго воспріятія. Я все болѣе и болѣе убѣждался въ важности ея, чѣмъ болѣе слѣдилъ за физіологической стороной художественныхъ воспріятій. Какъ должно вліять художественное произведеніе, взявши это слово въ высшемъ его значеніи? Оно должно приковывать наше вниманіе, пробуждать игрой, не требующей усилій, цѣлую массу дремлющихъ представленій и связанныхъ съ ними чувствъ. Всѣхъ ихъ оно должно направлять къ общей цѣли, соединяя ихъ съ чрезвычайной живостью въ черты одного идеальнаго типа, существующаго въ нашемъ воспоминаніи, но лишь—въ разбросанныхъ отрывкахъ и среди дикой лѣсной чащи множества случайностей. Если искусство имѣетъ часто гораздо больше вліянія на человѣческую душу, чѣмъ дѣйствительность, то это происходитъ оттого, что въ дѣйствительности есть всегда нѣчто мѣшающее, разсѣевающее и оскорбительное, между тѣмъ какъ искусство собираетъ всѣ элементы, нужные для создаваемаго впечатлѣнія и даетъ имъ возможность безпрепятственно проявляться. Сила этого впечатлѣнія несомнѣнно увеличивается по мѣрѣ того, какъ естественность чувственнаго воспріятія становится болѣе широкой и утонченной, потому что она именно пробуждаетъ ряды представленій и связанные съ ними аффекты. Самое воспріятіе должно быть твердымъ, быстрымъ, точнымъ и несбивчивымъ, для того чтобы произвести живое и сильное впечатлѣніе. А это и составляетъ тѣ пункты, которые я пытался объединить подъ общимъ названіемъ понятности художественнаго произведенія. Такимъ образомъ особенности художественной техники, къ которымъ насъ привело физіологически-оптическое изслѣдованіе, на самомъ дѣлѣ связаны съ высшими задачами искусства. Мы

можемъ даже предположить, что самая глубокая тайна художественной красоты, а именно таинственная радость, которая вызывается ею, основана на чувствѣ легкаго, гармоничнаго, живого теченія нашихъ представленій: несмотря на свое разнообразіе, они текутъ сами собой къ общей цѣли, давая болѣе полное выраженіе скрытой законности и давая намъ заглянуть въ глубину ощущеній нашей собственной души".

Это не что иное, какъ теорія эстетической игры.

Глава вторая.

Художественныя произведенія.

Изъ свойствъ эстетической игры: безцѣльности, отсутствія усилій и многосторонности, установленныхъ нами въ предыдущей главѣ, мы можемъ теперь вывести отличія художественнаго произведенія.

Изъ безцѣльности игры вытекаетъ образность художественнаго произведенія. Только образность обусловливаетъ ту личную незаинтересованность созерцателя, которая необходима для безцѣльности игры. Такъ Кантъ говоритъ въ „Критикѣ силы сужденія“ § 13: „Всякая заинтересованность портитъ сужденія вкуса и лишаетъ ихъ безпристрастности“. Шиллеръ, развивая эту мысль Канта, говоритъ въ „Письмахъ объ эстетическомъ воспитаніи человѣка“, что „кажущееся составляетъ сущность искусства“.

„Какъ только пробуждается влеченіе къ игрѣ, находящей удовольствіе въ кажущемся, то вмѣстѣ съ тѣмъ является и подражательная склонность къ созиданію образовъ; оно уже видитъ въ кажущемся нѣчто самостоятельное. Какъ только человѣкъ доходитъ до того, что можетъ отличить кажущееся отъ дѣйствительнаго, форму отъ матеріи, то онъ уже въ состояніи ихъ отдѣлять отъ себя; онъ уже сдѣлалъ это тѣмъ, что различаетъ ихъ. Способность подражанія уже связана съ чувствомъ формы“. И далѣе: „въ этомъ мірѣ кажущагося, въ этомъ безплотномъ царствѣ воображенія, человѣкъ обладаетъ безграничной властью, но только пока онъ удерживается въ теоріи отъ признанія его бытія и поскольку практически онъ отказывается, опираясь на этотъ воображаемый міръ приписывать чему нибудь реальное существованіе„. (Эст. восп. чел. II. 20).

Всѣ возраженія, которыя Гюйо дѣлаетъ противъ этой Канто-Шиллеровской теоріи образности въ художественныхъ произведеніяхъ, невѣрны. Онъ разсказываетъ, напримѣръ, про Вернэ, что для того, чтобы наслаждаться величественнымъ зрѣлищемъ бури на морѣ, онъ давалъ себя привязывать къ мачтѣ корабля. Мы увѣрены, что Вернэ испыталъ при этомъ сильныя эстетическія впечатлѣнія, но полагаемъ также, что они были бы болѣе ясными и ничѣмъ не затемненными, еслибы онъ глядѣлъ на бурю, стоя на безопасномъ утесѣ; тогда у него не было бы мысли о собственной опасности, которая препятствуетъ созерцанію зрѣлища, какъ картины. Гюйо утверждаетъ какъ разъ противоположное: ему кажется, напротивъ, что еслибы Вернэ вмѣсто того, чтобы дать привязать себя къ мачтѣ, самъ правилъ рулемъ, онъ еще болѣе полно и ясно воспринялъ бы возвышенное зрѣлище бури. Напротивъ того, въ немъ пробудилось бы тогда чувство отвѣтственности, и оно еще болѣе, чѣмъ представленіе о своей собственной опасности, заставило бы его думать о дѣйствительной сторонѣ бури.

Далѣе Гюйо полагаетъ, что сцены драмы, еслибы онѣ разыгрывались передъ нами въ дѣйствительности, а не на сценѣ, производили бы гораздо болѣе сильное эстетическое впечатлѣніе. Это несомнѣнно не такъ: если бы мы жили вблизи дѣйствующихъ лицъ, то мы, зрители, принимали бы сторону тѣхъ или другихъ изъ нихъ; у насъ явилось бы личное отношеніе къ побѣдѣ героя, смотря по тому, принесла ли бы она намъ пользу или вредъ. Только совсѣмъ безпристрастный зритель, сидящій въ облакахъ, могъ бы испытать эстетическое наслажденіе, ибо для него истинное происшествіе могло бы стать картиной; онъ могъ бы отрѣшиться отъ мысли, что это происшествіе истинно. Мы въ состояніи поступать такъ же; это доказывается возможностью судить о событіи съ разныхъ сторонъ. Если мы разсказываемъ событіе, какъ дѣйствительное, то мы судимъ о немъ по цѣли, къ которой оно стремится, и называемъ его хорошимъ или дурнымъ, одобряемъ или осуждаемъ его. Если же, напротивъ того, мы разсматриваемъ его какъ картину, то главнымъ образомъ обращаемъ вниманіе на то, какъ оно раз-

вивается, на проявляющуюся въ немъ дѣятельность, называемъ дѣйствіе благороднымъ или низкимъ, восхищаемся имъ или высказываемъ презрѣніе. Это говоритъ Шиллеръ въ своемъ трактатѣ „О паѳосѣ“. „Я представляю себѣ, напримѣръ, самопожертвованіе Леонида при Ѳермопилахъ. Съ нравственной стороны этотъ поступокъ является воплощеніемъ нравственнаго закона, торжествующаго при полномъ противодѣйствіи инстинкта; съ эстетической стороны онъ воплощаетъ нравственное чувство, свободное отъ всякаго воздѣйствія инстинкта. Мое нравственное чувство (разсудокъ) удовлетворяется этимъ поступкомъ; мое эстетическое чувство (сила воображенія) восхищается имъ“.

Вотъ еще третій примѣръ Гюйо: онъ изображаетъ въ пламенныхъ краскахъ пробужденіе къ жизни Венеры Милосской и спрашиваетъ, перестали ли бы мы тогда восхищаться ея красотой. Конечно, нѣтъ. Впечатлѣніе живой красоты было бы еще болѣе сильнымъ, но уже не чисто эстетическимъ; оно было бы связано съ рядомъ ассоціацій, вызываемыхъ желаніемъ обладать ею. Поэтому счастливый въ бракѣ или пожилой человѣкъ болѣе въ состояніи воспринимать красоту живой женщины, чѣмъ юноша. Наслажденіе красотой природы, напримѣръ, прекраснымъ видомъ, является еще болѣе отвлеченнымъ, чѣмъ наслажденіе картиной, потому что для чистоты наслажденія нужно быть совершенно свободнымъ отъ всякихъ помысловъ о дѣйствительномъ, напр. о томъ, какъ пріятно было бы владѣть этой землей и жить тамъ. Путь къ красотѣ въ природѣ идетъ черезъ красоту въ искусствѣ. Это видно изъ того, что у древнихъ грековъ, не знавшихъ пейзажной живописи, не было также умѣнія наслаждаться красотами природы въ нашемъ смыслѣ. Связь между красотою въ природѣ и красотою въ искусствѣ твердо установлена Шиллеромъ. Въ „Письмахъ объ эстетическомъ развитіи человѣка“ (письмо 26), онъ говоритъ: „впрочемъ совершенно не нужно, чтобы предметъ, въ которомъ мы находимъ красоту кажущагося, былъ непремѣнно недѣйствительнымъ. Нужно только, чтобы наши разсужденія совершенно не имѣли отношенія къ дѣйствительности, ибо, поскольку это отношеніе существуетъ, сужденіе не можетъ быть эстетическимъ. Живая женская красота можетъ намъ такъ же нра-

виться и даже немного болѣе, чѣмъ красота, изображенная на картинѣ, но поскольку она больше нравится, это уже не относится къ эстетическому чувству,—послѣднему и живая красота можетъ нравиться, только, какъ явленіе, истинное только какъ идея. Конечно, требуется поэтому безконечно высшее развитіе чувства красоты, чтобы воспринимать живое только какъ кажущееся, и отвлекаться отъ всякой мысли о живомъ въ кажущемся.—

Уже Аристотель считалъ существеннымъ свойствомъ художественнаго произведенія образность, утверждая въ своемъ знаменитомъ и много оспариваемомъ изреченіи, что „искусство состоитъ въ подражаніи, въ мимикѣ“. Прежде всего возникаетъ вопросъ, чему, собственно, подражаетъ искусство, каковы объекты подражанія. Мы можемъ подражать только тому, что внѣ насъ, чему нибудь объективному; субъективное же, находящееся въ насъ, мы описываемъ и представляемъ; возможенъ при этомъ цѣлый рядъ подражаній одному и тому же объекту, смотря по тому, изъ чего исходитъ подражающій при созерцаніи объекта подражанія. Напримѣръ, мы желаемъ подражать соловью. Если обращать главное вниманіе на форму, то мы вырѣжемъ подобіе птицы изъ дерева или вылѣпимъ изъ воска. Если же насъ главнымъ образомъ интересуетъ цвѣтъ перьевъ, то мы нарисуемъ птицу въ краскахъ; если же самое главное пѣніе, то мы помѣстимъ въ грубое изображеніе птицы механизмъ, который, по возможности, близко воспроизводитъ пѣніе соловья. Если же, наконецъ, мы хотимъ главнымъ образомъ воспроизвести движеніе, то мы помѣстимъ въ туловище птицы пружины и колеса, посредствомъ которыхъ искусственная птица будетъ махать крыльями и порхать.

Къ чему стремятся художникъ, живописецъ и поэтъ, подражая предметамъ и положеніямъ? Конечно, они желаютъ вызвать въ насъ извѣстныя чувства и настроенія, связанныя съ этими внѣшними предметами. Они долж-

ны такъ сгруппировать внѣшніе предметы, чтобы ассоціативныя представленія и чувства выступали съ наибольшей ясностью и силой. Мы смотримъ напр. на картину Грюцнера: монахъ стоитъ въ прохладномъ погребѣ передъ бочкой и, ухмыляясь, поднимаетъ бокалъ съ золотистымъ виномъ, къ свѣту, который падаетъ черезъ маленькое окно; видъ монаха вызываетъ въ насъ представленіе о чувствѣ пріятности, которое онъ испытываетъ, собираясь вкусить благородное вино въ тихомъ, уединенномъ погребѣ, далеко отъ всякаго зоркаго глаза. Возьмемъ затѣмъ картину Дюрера, Св. Іеронима въ его келіи. Старый отшельникъ сидитъ за столомъ; передъ нимъ раскрытый фоліантъ. Сквозь окно заходящее солнце плетъ послѣдніе лучи. На переднемъ планѣ спокойно спятъ левъ и собачка, а съ потолка свѣшивается выдолбленная тыква. Картина передаетъ чувство отдохновенія послѣ исполненной работы, блаженнаго покоя, удѣла и награды старца въ концѣ плодотворной трудовой жизни. Какъ въ этихъ, такъ и во всѣхъ хорошихъ картинахъ, первыя ассоціаціи, представленія и чувства выступаютъ съ рѣзкостью, живостью и опредѣленностью. Не нужно однако упускать изъ виду, что въ дальнѣйшемъ теченіи опредѣленность не такъ велика.

Иное мы замѣчаемъ въ поэзіи. Стихотворное изображеніе внѣшнихъ зрѣлищъ гораздо менѣе осязательно и живо; поэтъ подражаетъ предметамъ только словами. Но то, въ чемъ онъ уступаетъ живописцу, поэтъ съ другой стороны выигрываетъ при изображеніи связанныхъ съ предметами чувствъ. Онъ передаетъ ихъ словами и этимъ можетъ расширить ходъ и направленіе идейныхъ ассоціацій гораздо болѣе, чѣмъ художникъ. Сравнимъ, напримѣръ, между собой слѣдующія четыре стихотворенія.

Извѣстно стихотвореніе Гете:

„Снова лѣса и долины
„Тихимъ туманомъ полны и т. д.

Затѣмъ стихотвореніе Байрона:

„Свѣтило грустное, не знающее сна; твое сіяніе, по-

дернутое слезою, безконечно далеко! Оно не освѣщаетъ темноту, а только еще болѣе ее выдаетъ. О, какъ воспоминаніе о счастьѣ подобно тебѣ. Такъ сіяетъ свѣтъ давно прошедшихъ дней. Въ его усталомъ блескѣ есть свѣтъ, но нѣтъ тепла. Печаль жива и видитъ блескъ воздушнаго образа, свѣтлаго, но далекаго, яснаго, но столь холоднаго".

Возьмемъ затѣмъ пѣснь Гейбеля:

„Мое сердце подобно темной ночи, когда шумятъ верхушки деревьевъ; луна выходитъ въ полномъ великолѣпіи изъ облаковъ, и—посмотри! лѣсъ нѣмѣетъ въ глубокомъ вниманіи. Ты и твоя любовь для меня свѣтъ луны! Брось мнѣ взглядъ, полный небеснаго покоя, и—безпокойное сердце затихнетъ".

Вотъ наконецъ еще стихотвореніе Гельти:

„Лей, милый мѣсяцъ, лей серебряный свѣтъ сквозь зелень рощъ, гдѣ сказочные образы мелькаютъ предо мной. Выйди изъ за облака. Я хочу видѣть мѣсто, гдѣ часто сидѣла дорогая дѣвушка и часто подъ шумъ липъ и осинъ забывала сверкающій городъ. Дай взглянуть на то мѣсто, отъ котораго ей вѣяло прохладой, дай положить вѣнокъ на выступъ, съ котораго она слушала шопотъ ручья. А тогда, добрый мѣсяцъ, задерни снова завѣсу и плачь о своемъ другѣ, плачь сквозь облачный туманъ, какъ плачетъ покинутый влюбленный".

Внѣшняя картина, передающая настроеніе, одна и та же во всѣхъ четырехъ стихотвореніяхъ: ландшафтъ, озаренный луной. Въ Байроновскомъ стихотвореніи все обрисовано болѣе туманно, въ болѣе расплывчатыхъ образахъ; въ пѣснѣ же Гейбеля отмѣчается побѣдное освѣщеніе темноты поднимающимся мѣсяцемъ. Въ живописи эти различія оказали бы мало вліянія на ассоціацію идей. А между тѣмъ какъ различны мысли и чувства, выраженныя въ приведенныхъ нами стихахъ! Въ пѣснѣ Гете чувствуется тишина и спокойствіе послѣ побѣды надъ грустными испытаніями. Въ стихотвореніи Байрона слышится печальное воспоминаніе о прошломъ счастьѣ и гордое смиреніе. Въ пѣсняхъ Гейбеля и Гельти, наконецъ, выступаетъ ассоціація возлюбленной, но опять таки въ обоихъ стихотвореніяхъ очень различнымъ образомъ.

Уже этихъ немногихъ соображеній достаточно, чтобы выяснить несостоятельность Платоновскаго взгляда на искусство: по ученію Платона мимика возможно близкое подражаніе природѣ. Такъ какъ по его метафизическому ученію всѣ предметы искаженныя, ослабленныя отраженія вѣчныхъ, неизмѣнныхъ идей, художники же изображаютъ только копіи этихъ предметовъ, т. е. снимаютъ копіи съ копій, то ихъ дѣятельность, направленная на точнѣйшее подражаніе тому, что само по себѣ несовершенно, уподобляется дѣтской игрѣ въ призраки. Игра эта можетъ даже привести къ дурнымъ послѣдствіямъ. Поэтому въ своемъ идеальномъ государствѣ онъ указываетъ художнику въ іерархіи общественныхъ классовъ болѣе низкое мѣсто, чѣмъ ремесленнику, ибо произведенія послѣдняго по крайней мѣрѣ полезны.

Противъ этого великаго фанатика выдуманнаго міра идей выступаетъ Аристотель. Онъ значительно расширяетъ въ своей „Поэтикѣ“ кругъ предметовъ художественнаго подражанія. Кромѣ внѣшнихъ предметовъ и дѣйствій онъ включаетъ въ число объектовъ также чувства и настроенія. Нужно поэтому внести поправку въ различіе, которое Лессингъ, основываясь на Аристотелѣ, устанавливаетъ между двумя искусствами, живописью и поэзіей, если, конечно, включить въ поэзію лирику. Нужно сказать, что живопись подражаетъ предметамъ и намѣчаетъ дѣйствія; поэзія же подражаетъ дѣйствіямъ и намѣчаетъ предметы, а также чувства и настроенія, связанныя съ изображаемой средой.

Но, казалось бы, въ этомъ опредѣленіи нельзя употреблять слово „подражать“. Можно подражать только чему либо, внѣ себя находящемуся, объективному; поэзія же изображаетъ чувства и вызываетъ ихъ. Это возраженіе однако имѣло бы силу, если бы поэзія могла изображать чувства сами по себѣ, внѣ связи съ внѣшнимъ міромъ. Но отвлеченное воспроизведеніе чувствъ немыслимо, или, вѣрнѣе, поэты, которые стремятся къ полной отвлеченности, плохіе поэты. Чувства всегда кристаллизуются въ предметахъ, сдерживаются окружающими ихъ пред-

метами, какъ рамой, и чѣмъ совершеннѣе подражаніе этимъ внѣшнимъ вещамъ, внѣшней оправѣ чувствъ, тѣмъ яснѣе и живѣе самое изображаемое чувство. Въ этомъ смыслѣ совершенно справедливо говорить о подражаніи чувствамъ въ поэзіи.

Мы переходимъ теперь къ разсмотрѣнію вопроса, чему подражаетъ музыка? Были попытки удержать и для музыки теорію подражанія. По этому объясненію музыка подражаетъ звукамъ природы, свисту вѣтра, шуму лѣса, рокотанію волнъ, пѣнію птицъ и прежде всего звукамъ человѣческаго голоса. Но какъ только пытаются примѣнить эту теорію къ какому нибудь частному случаю, какъ только ставятъ себѣ задачей показать напр. на сонатѣ Бетховена, въ чемъ состоитъ подражаніе, то невѣрность и поверхностность этого толкованія бросается въ глаза. Поэтому на основаніи, вѣроятно, вокальной музыки и лирики, выставлено было предположеніе, что музыка изображаетъ чувства или, другими словами, чувства составляютъ содержаніе музыки; ложность этого положенія, какъ и предыдущаго, доказалъ Гансликъ въ своемъ трактатѣ „О музыкально-прекрасномъ". Къ нему примкнулъ Гельмгольцъ въ музыкально-эстетической части своего капитальнаго труда по теоріи музыки, „Ученіе о звуковыхъ ощущеніяхъ."

Гансликъ говоритъ слѣдующее *): если предложить ряду людей, только что прослушавшихъ концертъ, вопросъ: что, по ихъ мнѣнію, выражаетъ одна изъ исполненныхъ пьесъ, то получатся самые разнообразные отвѣты. Одни скажутъ, что пьеса изображала чувство любви, другіе слышали въ ней восторгъ или другіе еще религіозное настроеніе. Если передать всѣ эти различные отвѣты эстетику, занятому изслѣдованіемъ чувствъ, онъ скажетъ, что музыка можетъ представлять чувства только самымъ общимъ образомъ, только родъ чувства, а не видъ его; въ данномъ случаѣ изображены порывъ и тоска; но являются ли они тоской влюбленнаго или религіознымъ порывомъ, или тоской горца по своей родинѣ—этого музыка опредѣлить не можетъ.

*) Hanslick, Vom Musikalisch Schönen. 4 изд. Лейпц. 1874.

Но при всей кажущейся убѣдительности этого разсужденія оно оказывается несостоятельнымъ при ближайшемъ разсмотрѣніи. Если добросовѣстно выдержать индуктивный методъ въ опросѣ слушателей, то мы получимъ отъ слушателей, на которыхъ обыкновенно можно положиться, отвѣтъ, что въ пьесѣ выраженъ воинственный духъ или гнѣвное возбужденіе. Этого чувства никакъ нельзя отнести къ „тоскѣ“ или „любви“. Значитъ, настроеніе слушателя оказываетъ вліяніе на его отвѣтъ. Мы считаемъ объективнымъ содержаніемъ музыки то, что составляетъ наше субъективное настроеніе. Какъ примѣръ Бейль приводитъ слѣдующее наблюденіе. Онъ разсказываетъ, что извѣстная пьеса возбудила въ немъ сильное чувство любви и заставила его еще болѣе влюбиться въ дѣвушку, которая ему нравилась. Годъ спустя, когда его болѣе, чѣмъ любовь, занимала мысль о снабженіи грековъ необходимымъ оружіемъ, та же музыка вызвала въ немъ воинственный пылъ. Подобныя наблюденія каждый можетъ сдѣлать надъ самимъ собой. Если же мы сравнимъ существующія въ литературѣ описанія музыки, сдѣланныя музыкантами и критиками, то при большомъ сходствѣ окажется и много различій.

Дальнѣйшее возраженіе Ганслика противъ теоріи эстетики чувствъ въ музыкѣ заключается въ томъ, что къ различнымъ музыкальнымъ пьесамъ, пѣснямъ или аріямъ, можно подобрать самыя разнообразныя слова, и знатокъ музыки, слушающій пьесу въ первый разъ, никогда не замѣтитъ несоотвѣтствія между мелодіей и текстомъ. Когда арія Орфея въ оперѣ Глюка „J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon malheur“ трогала до слезъ тысячи людей, въ томъ числѣ Руссо, то одинъ современникъ Глюка, Буайе, замѣтилъ, что къ этой мелодіи подходятъ гораздо болѣе противоположные стихи „J'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égale mon bonheur“. Если же мы обратимся къ композитору, который долженъ быть самымъ достовѣрнымъ судьей относительно содержанія своего произведенія, то и у него мы не узнаемъ ничего положительнаго *). Одинъ молодой музыкантъ озаглавилъ отдѣльные

*) Ambors, Die Grenzen der Musik und Poesie.

нумера первой тетради Мендельсоновскихъ „Пѣсенъ безъ словъ“ различными названіями: „Я люблю тебя“, „Меланхолія“, „Хвала Богу“, „Веселая охота“. Послѣ того онъ спросилъ Мендельсона, вѣрно ли были имъ поняты пьесы. Мендельсонъ отвѣтилъ, что онъ едва ли можетъ сказать, это ли, или что либо иное, онъ думалъ при сочиненіи пьесы; другой могъ бы озаглавить пьесу, названную „Меланхоліей“ словами „Я люблю тебя“, и настоящій охотникъ, можетъ быть, принялъ бы „Веселую охоту“ за „Хвалу Богу“.

Наконецъ, противъ мысли, что чувства составляютъ содержаніе музыки, говоритъ и способъ обращенія композиторовъ съ мелодіями. Доказано, что Гендель взялъ многія изъ самыхъ знаменитыхъ религіозныхъ пьесъ своего „Мессіи“ изъ свѣтскихъ большею частью эротическихъ дуэтовъ, которыя онъ составилъ въ 1711—1712 году для наслѣдной принцессы Каролины Ганноверской на мадригалы Мауро Ортензіо.

Какъ же объяснить это кажущееся противорѣчіе? Гдѣ зернышко правды во всѣхъ отвѣтахъ, которые мы получили на наши вопросы? Что общаго въ двухъ одинаково подходящихъ къ аріи Глюка текстахъ? Это общее заключается въ ритмическомъ движеніи обозначенныхъ чувствъ. Арія Глюка носитъ характеръ страстнаго движенія; порождено ли оно горемъ о потерянной Эвредикѣ или радостью, вызванной ея возвращеніемъ,—это можно видѣть только изъ словъ. Музыка же изображаетъ только движенія, а не самыя чувства. Музыка можетъ изобразить шопотъ, но не шопотъ тоски, такъ же какъ она можетъ изображать подъемъ духа, но не воинственный гимнъ. Она можетъ изображать шопотъ, порывы, волненіе, но любовь или гнѣвъ вноситъ въ нихъ наше собственное сердце.

Движеніе, представленное въ музыкѣ, можетъ имѣть очень различный характеръ; напр. можно представить въ музыкѣ возрастаніе звука, замираніе, поспѣшность или замедленіе, граціозность или неуклюжесть, усталость или силу, спокойствіе или волненіе, движеніе впередъ, или же ис-

кусственныя сплетенія движеній. Старые композиторы, чувствуя инстинктивно эту основу музыки, давали въ своихъ пьесахъ наряду съ извѣстными указаніями темпа и силы звука — adagio, andante, allegro, presto, crescendo, decrescendo еще такіе, которые выражаютъ названные роды движенія—accelerando, ravvivando, precipitando. ritenundo morendo, dolce, tenero, energico concentrato и т. д. Новое же музыкальное направленіе совершенно упускаетъ изъ виду, что основной принципъ музыки заключается въ изображеніи опредѣленнаго движенія, и употребляетъ главнымъ образомъ обозначенія, относящіяся къ чувствамъ, напр. *) „набожно и кротко, гнѣвно, одухотворенно“ и т. д. Пѣвецъ можетъ пѣть только piano и legato — спокойно и мягко, но не можетъ пѣть набожно и покорно; можетъ пѣть agitato и marcato — ускоренно и настойчиво, но не мстительно.

Движенію, понимаемому въ общемъ смыслѣ, какъ измѣненіе, подчинены также представленія и чувства въ нашемъ сознаніи; поэтому чувства такъ легко примѣняются къ движеніямъ, представленнымъ въ музыкѣ и ясно воспринимаемымъ ухомъ.

Мысли могутъ двигаться быстро или медленно, могутъ безпокойно или безцѣльно блуждать въ тревожномъ волненіи или же стремиться къ точно выраженной цѣли, опредѣленно и энергично, могутъ пріятно и безъ напряженія двигаться среди веселыхъ воспоминаній, или же, подъ вліяніемъ грусти, двигаться медленно, какъ бы маленькими шагами и безсильно. Все это можетъ быть въ извѣстномъ смыслѣ воспроизведено въ представленіи мелодическимъ движеніемъ звуковъ **). Мысль о томъ, что именно характеръ движенія возбуждаетъ ассоціаціи чувствъ, связанныя съ мелодіей, приходила уже проницательному Аристотелю. Въ 29 задачѣ онъ спрашиваетъ: почему ритмы и мелодіи, т. е. именно звуки, вызываютъ душевныя настроенія, между тѣмъ какъ ни вкусъ, ни краски, ни запахи

*) Гуммель, опера „Мара“,
**) Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen.

не вызываютъ настроеній"? Быть можетъ потому, что въ мелодіи есть движеніе такъ же какъ и въ дѣйствіи? Энергія, заключающаяся въ нихъ, исходитъ изъ настроенія и создаетъ настроеніе, чего не могутъ сдѣлать ни вкусъ, ни краска, ни запахъ". Въ концѣ же 27 задачи онъ говоритъ: „Эти движенія (ритма и мелодіи) являются дѣйствіемъ; дѣйствія же знаки душевныхъ настроеній".

Если выставленное выше основное положеніе музыкальной эстетики справедливо, т. е. всякая мелодія, всякая музыкальная тема — образы опредѣленнаго движенія, которое можетъ видоизмѣняться путемъ гармонизаціи, то и другіе роды движенія въ природѣ должны носить подобный же музыкальный характеръ. Такъ оно на самомъ дѣлѣ и есть. Движеніе облаковъ на небѣ, табачный дымъ въ комнатѣ и его мѣняющіяся формы, ритмичный полетъ голубей, движенія воды въ фонтанѣ, въ водопадѣ или морскихъ волнахъ вызываютъ въ насъ ощущенія, напоминающія музыку. Можно часто и долго сидѣть на берегу и глядѣть на прибой волнъ; ихъ ритмическое движеніе, состоящее въ однообразномъ повтореніи, создаетъ странное чувство пріятнаго однообразія безъ скуки и впечатлѣніе могучей, но гармонично и красиво текущей жизни. Если бы ритмичныя движенія планетъ на небѣ свершались въ болѣе короткіе періоды времени, такъ что мы могли бы слѣдить за ними, то мы говорили бы, какъ Пиѳагоръ, о гармоніи сферъ.

Если отъ этихъ движеній, связанныхъ съ матеріальными массами, мы перейдемъ къ сосѣдней области искусства, къ орнаментикѣ, то музыкальное ощущеніе становится еще болѣе осязательнымъ. Взглянемъ на арабески, украшающія стѣну мавританскаго дворца. Мы увидимъ самыя разнообразныя линіи, то мягко поднимающіяся вверхъ, то постепенно спускающіяся, то смѣло взлетающія и такъ же круто обрывающіяся; волнистыя линіи идутъ тѣснымъ параллельнымъ рядомъ, или разбѣгаются въ разныя стороны, стремясь къ одному опредѣленному центру, и нѣсколько такихъ группъ образуютъ легко обнимаемое взоромъ высшее цѣлое. Отдѣльныя черты выступаютъ въ строгомъ рисункѣ болѣе рѣзко въ противоположность другимъ, болѣе тонкимъ

линіямъ, и возвращаются въ опредѣленномъ порядкѣ. Если же мы представимъ себѣ эти арабески не установившимися, а въ ихъ стройномъ постепенномъ развитіи, быть можетъ, среди разнообразія красокъ, въ игрѣ, подобной движенію воды въ освѣщенномъ фонтанѣ, то впечатлѣніе, которое тогда получится, будетъ очень близкимъ къ впечатлѣнію отъ прослушанной музыкальной пьесы.

Остановимся еще на минуту на орнаментахъ. Они тоже въ извѣстномъ смыслѣ подражаютъ природѣ. Они воспроизводятъ листья и цвѣты, форму растеній и животныхъ. Но формы, встрѣчающіяся въ природѣ, служатъ имъ только отправнымъ пунктомъ для дальнѣйшаго свободнаго развитія и превращенія въ свободныя формы. Заимствованныя у природы линіи подчиняются извѣстному стилю, какъ говорятъ художники, превращаются въ чистыя формы. Не трудно себѣ представить отвлеченнымъ образомъ чистыя формы. Математикъ можетъ точно опредѣлить развитіе волнистой линіи, форму и наклонъ поверхности, форму тѣла. Но онъ можетъ кромѣ того представить наглядно эти изгибы и поверхности, вычисленные въ рисункѣ, въ гипсовой или восковой модели. Физикъ, который занимается изслѣдованіемъ движеній, можетъ ихъ также точно описать путемъ уравненій. Онъ можетъ указать путь движущемуся тѣлу, опредѣлить быстроту и ускореніе въ каждомъ пунктѣ этого пути. Но если потребовать отъ него, какъ отъ математика, нагляднаго изображенія своихъ выводовъ, то онъ окажется въ большомъ затрудненіи. Нѣкоторыя простыя движенія, напр., равномѣрно усиливающееся, гармоничное движеніе онъ можетъ наглядно представить движеніемъ маятника и кривой поверхностью; а болѣе сложные механизмы могутъ воспроизвести еще кое что, но представить движенія сами по себѣ, не связанныя съ тѣлами, и наглядно показать способъ измѣненія въ движеніи онъ не можетъ. Это доступно только музыкѣ. Только мелодичная смѣна звуковъ можетъ передать чисто и въ высшей степени наглядно характеръ движенія. Вотъ почему происходящія въ природѣ движенія производятъ только въ сравнительно небольшой степени эстетическое впечатлѣніе. Они относятся къ чистымъ движеніямъ приблизительно такъ, какъ

относится раковина къ обработанному въ извѣстномъ стилѣ орнаменту. Музыкальная тема или мелодія представляетъ движеніе, выраженное художественнымъ стилемъ.

Средства музыки для образной передачи движенія — гаммы и ритмъ. Такъ какъ мелодія заключается въ измѣненіи высоты звуковъ въ различные промежутки времени, то мы должны для того, чтобы воспринимать мелодичныя движенія, опредѣлять шаги этого движенія, ихъ быстроту и размѣры; для этого служатъ ритмъ и гаммы. Ритмъ составляетъ основу музыки; это видно изъ того, что у дикихъ народовъ музыка заключается исключительно въ ритмичныхъ ударахъ палокъ или досокъ одна о другую; развитіе же гаммы, напротивъ того, шло очень медленнымъ путемъ. Это объясняется трудностями непосредственнаго воспріятія перемѣны звуковъ. Глядя на линіи тѣла, мы можемъ произвольно слѣдить за контурами, то быстро, то медленно, можемъ возвращаться назадъ и сравнивать между собой формы, находящіяся въ различныхъ мѣстахъ даннаго пространства, такъ какъ онѣ одновременно существуютъ,— при воспріятіи же мелодій это невозможно: нельзя сравнивать того, что отзвучало, съ тѣмъ, что звучитъ въ данную минуту. Если же высота звуковъ мѣняется постепенно и послѣдовательно, какъ при воѣ вѣтра, то мы не имѣемъ мѣрила, которое дало бы намъ возможность сравнить болѣе поздніе звуки съ первыми и обозрѣть весь объемъ перемѣны; въ результатѣ же получается смутное непріятное ощущеніе. Поэтому для яснаго и точнаго измѣренія перемѣнъ въ высотѣ звуковъ не остается другого средства кромѣ правильно размѣреннаго движенія. Такой рядъ ступеней имѣется въ музыкальной гаммѣ. Она, какъ выражается Гельмгольцъ, является масштабомъ для высоты тона такъ же, какъ ритмъ, то есть правильное чередованіе тактовъ съ удареніемъ и безъ ударенія, является масштабомъ времени. Гаммы и ритмъ являются такимъ образомъ какъ бы рѣшеткой координатъ, въ которую мы вносимъ мелодію.

Это сходство между звуковой гаммой и пространствен-

ными отношеніями можно прослѣдить еще дальше *). Существенная черта пространства заключается въ томъ, что въ каждомъ его мѣстѣ могутъ быть тѣ же формы тѣлъ и происходить тѣ же движенія. Все, что можетъ произойти въ одной части пространства, возможно во всякой другой, и воспринимается нами совершенно тѣмъ же образомъ. То же самое и въ гаммѣ: каждая мелодическая фраза, каждый аккордъ, который ударяютъ на одной высотѣ, можетъ быть повторенъ во всякой другой, и характерные признаки сходства тоже ощущаются непосредственнымъ образомъ. Съ другой стороны, различные голоса, которые воспроизводятъ схожія, но отличныя одна отъ другой звуковыя фразы, могутъ одновременно существовать рядомъ, въ ширину гаммы, какъ два тѣла въ пространствѣ, и могутъ быть восприняты, не мѣшая другъ другу, но только тогда, когда на мѣстахъ, требующихъ ударенія, они созвучны. Благодаря этому сходство гаммъ и отношеній въ пространствѣ такъ велико, что мелодія, т. е. измѣненіе высоты звуковъ, можетъ быть воспринято, какъ образъ движенія въ пространствѣ.

Въ тѣсной связи съ музыкой стоитъ и архитектура. Если музыка представляетъ чистыя движенія, то въ архитектурѣ даются чистыя формы. Уже давно замѣтили сходство этихъ двухъ искусствъ, и Фридрихъ Вильгельмъ Шлегель прекрасно опредѣлилъ его въ выраженіи: „Архитектура — замороженная музыка“. Точно также можно было бы сказать, что музыка—архитектура въ движеніи; это уже доказывается сравненіемъ музыкальнаго произведенія и рисунка арабесокъ. Въ архитектурѣ также говорится о спокойныхъ, мягкихъ, или дикихъ, раскиданныхъ формахъ; о тяжелыхъ, серьезныхъ или веселыхъ и легкихъ сочетаніяхъ. Въ архитектурѣ тоже господствуетъ созвучіе.

Объединяя разсужденія о музыкѣ и архитектурѣ, мы ясно видимъ, что въ обоихъ этихъ искусствахъ не можетъ быть рѣчи о подражаніи въ буквальномъ смыслѣ, т. е. о подражаніи чему-то объективному, дѣйствительному. По-

*) Helmholtz. стр. 597.

этому Аристотель, перечисляя искусства въ своей Поэтикѣ, совершенно не упоминаетъ объ архитектурѣ. Чистыя формы и чистыя движенія—нѣчто надуманное и созданное однимъ представленіемъ; поэтому можно только сказать, что музыкальныя темы и произведенія архитектуры являются образными представленіями и осязательнымъ воспроизведеніемъ чистыхъ движеній, формъ и отношеній; образность обозначаетъ здѣсь то же, что осязательность въ чувствахъ.

Образности мы требуемъ отъ художественнаго произведенія, только какъ ручательства за безкорыстное и безличное отношеніе зрителя въ Кантовскомъ смыслѣ. Въ музыкѣ и архитектурѣ это отсутствіе личнаго интереса всегда несомнѣнно, потому что этимъ произведеніямъ ничто не отвѣчаетъ въ дѣйствительности. Образность въ музыкѣ и архитектурѣ, понимаемая какъ осязательность для чувства, дана, быть можетъ, въ томъ, что отсутствіе усилій—непремѣнное условіе наслажденія этими искусствами: лишь тогда мы можемъ легко и безъ усилій воспринимать чистыя формы и движенія, когда онѣ осязательны для нашихъ чувствъ.

Образность независима отъ воспринимающаго объекта и всецѣло лежитъ въ самомъ художественномъ произведеніи. Дальнѣйшія свойства художественныхъ произведеній—о нихъ рѣчь впереди—отчасти субъективны. Они обусловливаются не только самимъ произведеніемъ искусства, но и личностью созерцателя и слушателя.

Изъ разнообразія эстетической игры вытекаетъ изобиліе ассоціацій, связанныхъ съ художественнымъ произведеніемъ; другими словами, художественное произведеніе должно быть такъ создано, что рядомъ съ прямымъ впечатлѣніемъ, вызываемымъ въ созерцателѣ или слушателѣ, является или, по крайней мѣрѣ, можетъ явиться большое количество ассоціацій. Самый фактъ появленія ассоціаціи зависитъ отъ наблюдателя; художественное же произведеніе должно только содержать въ себѣ возможность ихъ.

Займемся теперь поближе понятіемъ объ изобиліи ассоціацій *). Окружающіе насъ предметы, воспринимаемые нами, являются для насъ прежде всего ничѣмъ инымъ какъ цвѣтными, болѣе или менѣе свѣтлыми пятнами. Если, напримѣръ, мы видимъ столъ, то мы прежде всего воспринимаемъ круглую доску, стоящую на ножкѣ. Къ этому первому впечатлѣнію присоединяются затѣмъ съ необычайной быстротой и сравнительно небольшой живостью ощущеній большое количество припоминаемыхъ образовъ. Мы вспоминаемъ столы съ четыреугольными или овальными досками, тремя или четырьмя ножками, или столы съ досками не изъ дерева, а изъ мрамора или желѣза; короче говоря, предъ нами мелькаетъ понятіе „столъ“, тѣсно связанное съ звуковымъ образомъ слова „столъ“. Къ этому уже присоединяются воспоминанія о дѣйствіяхъ, связанныхъ со столомъ: — объ ѣдѣ, писаніи, работѣ, т. е. у насъ образуются представленія о цѣли этой мебели. Эти ассоціаціи, примыкающія къ различнымъ предметамъ, зависятъ отъ сдѣланныхъ нами до того наблюденій; мы должны научиться путемъ опыта объяснять формы, являющіяся намъ на глаза. Фехнеръ прекрасно опредѣляетъ эти примыкающія къ первичнымъ воспріятіямъ ассоціаціи и ассоціативныя чувства, называя ихъ „духовнымъ цвѣтомъ“ предмета. Такъ же, какъ смѣшеніе нѣсколькихъ красокъ, даетъ новую краску, такъ и присоединеніе новыхъ данныхъ изъ собственнаго опыта или свѣдѣній изъ книгъ и другихъ источниковъ измѣняютъ духовную окраску предмета.

Глядя на картину природы, мы видимъ прежде всего поверхность съ желтыми и зелеными, свѣтлыми и темными пятнами. То, что мы узнаемъ въ нихъ поля, луга, дома, моря, лѣса и горы, уже слѣдствіе ассоціацій. Въ далекомъ лѣсу, который является для неопытнаго глаза только темнозеленымъ пятномъ, мы видимъ то, что въ немъ живетъ и растетъ, то, что даетъ тѣнь и прохладу, гдѣ бѣгаютъ зайцы, пробирается охотникъ, поютъ птицы, гдѣ происходятъ сказочныя событія, и мы все это восприни-

*) Fechner, Vorschule der Aesthetik, т. I. стр. 93 и 125.

маемъ, хотя бы въ дѣйствительности не видѣли и не слышали. Море, кажется въ сущности глазу только блестящимъ или голубымъ пятномъ, но мы знаемъ, что въ немъ играютъ волны, отражается небо, плаваютъ корабли, рѣзвятся рыбы; къ этому, кромѣ того, присоединяются представленія о всемъ, что, живетъ, растетъ и движется въ морѣ. Еще болѣе обширны и сильны ассоціаціи, связанныя съ людьми и людскими дѣлами. Какое количество ассоціацій вызывается дымомъ, который поднимается къ небу изъ маленькой хижины, или видомъ свѣчи въ окнѣ. Въ картинѣ вечерняго пейзажа дымъ кажется только сѣрой колонной, свѣтъ красной точкой. Но съ ними соединяется воспоминаніе о тепломъ очагѣ, о мирной семейной картинѣ и т. д.

Также разнообразны и представленія, связанныя съ движеніями. Протянутая съ улыбкой рука вызываетъ мысль о пріятельскомъ расположеніи. Если же, напротивъ того, къ намъ подступаетъ кто нибудь съ поднятымъ кулакомъ и сдвинутыми бровями, то мы отстраняемся, потому что въ нашемъ сознаніи это движеніе связано съ представленіемъ объ ударѣ и боли.

Для того, чтобы придать возможно большую силу и живость ассоціаціямъ, связаннымъ съ движеніями въ природѣ, мы одушевляемъ мертвые предметы, представляя ихъ движенія сознательными. Мы говоримъ объ улыбающемся солнцѣ, о грустномъ кипарисѣ, о бѣшеной бурѣ, о скромной фіалкѣ. Поэзія въ особенности пользуется этимъ художественнымъ пріемомъ олицетворенія для возможно быстраго и сильнаго пробужденія ассоціацій. Такъ, напримѣръ, въ Шиллеровской драмѣ Марія Стюартъ видитъ въ тянущихся по небу облакахъ не то, что видитъ въ нихъ метеорологъ, не безразличное скопленіе пара, приводимое въ движеніе вѣтромъ. Она глядитъ на нихъ такъ, какъ человѣкъ, котораго тянетъ вдаль, глядитъ вслѣдъ уходящимъ. До высшаго совершенства довели эту способность одушевленія внѣшнихъ предметовъ древніе греки. Въ каждомъ деревѣ ихъ воображеніе видѣло дріаду, въ каждомъ источникѣ нимфу. Даже время и судьба казались имъ пластически объективными личностями.

Ассоціація представленій и чувствъ выступаютъ съ

такой быстротой и сравнительно такъ не сильны, что мы большею частью не отдаемъ себѣ отчета въ ихъ раздѣльности и считаемъ ихъ частью прямого впечатлѣнія. Но точный самоанализъ доказываетъ ихъ отдѣленность, которая съ несомнѣнностью подтверждается физіологическимъ экспериментомъ. Собаки, у которыхъ вырѣзана часть сѣраго вещества изъ оболочки большого мозга, продолжаютъ имѣть совершенно ясныя зрительныя представленія, уклоняются отъ препятствій, попадающихся имъ на пути, но онѣ уже не узнаютъ предметовъ: онѣ видятъ миску съ ѣдой или своего хозяина, но ассоціаціи, связанныя съ этими первичными впечатлѣніями, уже не возникаютъ у нихъ, т. е. онѣ не узнаютъ ни хозяина, ни пищу. Точно также, видя кнутъ въ поднятой рукѣ, онѣ не отступаютъ боязливо, такъ какъ утратили воспоминанія, связанныя съ этимъ движеніемъ, т. е. забыли духовную окраску этихъ движеній. У людей наблюдаются такія же явленія. Когда нѣкоторыя части мозговой оболочки разрушены опухолью, нарывомъ или кровоизліяніемъ, то больной понимаетъ, напр., что онъ читаетъ, но совершенно утрачиваетъ пониманіе сказанныхъ вслухъ словъ, потому что въ немъ разрушены звуковые образы, или же онъ можетъ писать подъ диктовку или переписывать печатное, но совершенно не понимаетъ смысла словъ, или же у него выступаютъ другія похожія явленія, объединяемыя въ патологіи подъ общимъ названіемъ „афазіи“.

Окружающіе насъ предметы и явленія дѣлятся, согласно съ вызываемыми ими въ насъ ассоціаціями, на два совершенно различныхъ класса. Если мы разсмотримъ ассоціаціи, вызванныя моремъ или холмомъ, домомъ или ящикомъ, нѣжной женской рукой или львиной головой, то мы увидимъ, что первый рядъ ассоціацій, т. е. тѣ, которыя опредѣляютъ значеніе вещей, однѣ и тѣ же у всѣхъ нашихъ современниковъ, и вотъ почему. Окружающая насъ среда для большинства изъ насъ одинакова; поэтому каждый изъ насъ усвоиваетъ по отношенію къ названнымъ предметамъ въ общемъ одно и то же пониманіе, а, поэтому, и воспоминанія, связанныя съ этими опытными впечатлѣніями и вызываемыя видомъ предметовъ, въ общемъ у всѣхъ одни и тѣ же.

Ассоціаціи же другого, болѣе отдаленнаго ряда, различаются, сообразно съ личнымъ опытомъ и тѣмъ, что каждый вкладываетъ въ данную минуту въ эти воспоминанія.

Совершенно иначе обстоитъ дѣло съ тѣми ассоціаціями, которыя вызываются видомъ шара, рядомъ арабесокъ, сводомъ церкви, т. е. формами, не имѣющими опредѣленнаго смысла. Когда нѣсколько людей видятъ шаръ, то одинъ, быть можетъ, думаетъ о резиновомъ мячѣ, другой объ игрѣ въ кегли, третій—о пуляхъ, о войнѣ и охотѣ, еще кто нибудь—о землѣ, о планетной системѣ и законахъ Кеплера, или же, наконецъ, о Гамлетѣ и о черепѣ. Во всякомъ случаѣ, помимо звукового образа „шаръ", уже самыя первыя изъ ассоціацій различаются у разныхъ людей, сообразно съ ихъ образованіемъ и жизненнымъ опытомъ; и даже у однихъ и тѣхъ же людей онѣ различны, смотря по настроенію, или по случайнымъ, находящимся въ сознаніи въ данное время, представленіямъ. Формы, съ которыми у разныхъ людей соединяются однѣ и тѣ же ассоціаціи, можно назвать „формами съ опредѣленными ассоціаціями", или „тѣлами". Тѣ же формы, которыя вызываютъ, смотря по обстоятельствамъ, различныя ассоціаціи, можно назвать „формами съ неопредѣленными ассоціаціями" или „чистыми формами". Чтобы избѣгнуть недоразумѣній, я обращаю вниманіе на то, что формы, разсматриваемыя математиками, какъ тѣла, какъ напр.: шаръ, элипсисъ, овалоидъ и т. д., въ нашей мысли являются чистыми формами, а не тѣлами, точно такъ же, какъ всѣ математическіе образы, все равно имѣютъ ли они два или три измѣренія.

Тѣ же выводы относятся къ движеніямъ. Когда мы видимъ движимыя вѣтромъ вѣтви деревьевъ, падающія капли дождя, кружащіяся колеса водяной мельницы, летающихъ голубей, охотника, когда онъ беретъ свое ружье и прицѣливается, всадника, опускающаго со свистомъ кнутъ на спину лошади, то первыя представленія и чувства, примыкающія къ этимъ движеніямъ, у насъ такія же, какъ и у другихъ людей. Напротивъ того, когда мы слѣдимъ за движеніями, которыя изучаетъ физикъ — за шаромъ,

катящимся по наклонной плоскости, или когда мы наблюдаемъ за смѣной красокъ и свѣта въ калейдоскопѣ и въ разноцвѣтномъ фонтанѣ, и, наконецъ, когда слышимъ возрастаніе и замираніе звука или послѣдовательный рядъ звуковъ, то нельзя точно опредѣлить, какого рода ассоціаціи будутъ связаны съ этими воспріятіями. Поэтому измѣненія или движенія съ неопредѣленными ассоціаціями слѣдуетъ назвать „чистыми движеніями“; движенія съ опредѣленными ассоціаціями — „поступками“. Слѣдуетъ опять замѣтить, что опредѣленное такимъ образомъ понятіе поступка является болѣе широкимъ, чѣмъ обычное значеніе этого слова; всякое движеніе тѣлъ въ вышеозначенномъ смыслѣ, значитъ, и движеніе неодушевленныхъ тѣлъ, называется поступкомъ, потому что съ нимъ связаны опредѣленныя ассоціаціи.

Нужно однако сдѣлать еще одно ограниченіе. Съ чистыми формами и движеніями могутъ также быть связаны опредѣленныя ассоціаціи, но лишь самаго общаго свойства и очень разрозненныя. Выпуклая, выдающаяся наружу форма, какъ замѣчаетъ Фехнеръ *), производитъ впечатлѣніе отталкиванія, между тѣмъ, какъ полая и выгнутая— впечатлѣніе втягиванія въ себя. Выпуклый щитъ служитъ для отраженія врага; мостъ высится надъ потокомъ, чтобы удалить отъ него прохожаго; пустой же внутри цвѣтокъ впитываетъ въ себя солнечный лучъ, капли росы, а куполъ церкви какъ бы втягиваетъ въ себя взоръ. Это, вѣроятно, основано на физіологическихъ фактахъ. Когда глазъ слѣдитъ за выпуклой поверхностью, то онъ долженъ приспособляться къ самымъ близкимъ точкамъ; если же, напротивъ, онъ слѣдитъ за изгибами вогнутой поверхности, то мускулы приспособленія могутъ менѣе напрягаться. Первое связано съ напряженіемъ, второе—съ отдохновеніемъ мускуловъ, вслѣдствіе чего выпуклая форма вызываетъ ощущеніе непріятнаго и враждебнаго, а вогнутая пріятнаго и дружественнаго.

То же относятся къ ассоціаціямъ, связаннымъ съ

*) Fechner, стр. 100.

горизонтальными и вертикальными линіями. Гораздо менѣе трудно слѣдить глазами за движеніями горизонтальныхъ линій въ ту и другую сторону, чѣмъ за поднимающейся и опускающейся вертикальной линіей; поэтому съ горизонтальнымъ протяженіемъ связано чувство покоя, а съ вертикальнымъ — чувство мощнаго стремленія вверхъ. Ассоціаціи, связанныя съ конкретными представленіями, еще болѣе подтверждаютъ это различіе. Спящій человѣкъ отдыхаетъ горизонтально, идущій — держится въ вертикальномъ положеніи; спокойное море горизонтально, во время бури волны поднимаются вертикально.

Въ музыкѣ это соотвѣтствуетъ характерному различію мажорнаго и минорнаго тона: мажорный соотвѣтствуетъ яснымъ, законченнымъ настроеніямъ; минорный—смутнымъ, неяснымъ, мистическимъ и загадочнымъ. Это тоже имѣетъ, какъ доказалъ Гельмгольцъ, физіологическія причины Сродство тоновъ и аккордовъ въ минорномъ тонѣ выступаетъ далеко не такъ сильно, ясно и осязательно, какъ въ мажорномъ. Въ области красокъ этому соотвѣтствуетъ отчасти дѣленіе на теплые тона—красный и желтый цвѣтъ, и холодные — голубой и фіолетовый. Всѣ эти ассоціаціи имѣютъ очень общій характеръ и мало силы, такъ что появленіе ихъ далеко не уничтожаетъ проведенную выше границу между формами съ опредѣленными и формами съ неопредѣленными ассоціаціями.

Это различіе необычайно цѣнно. Оно даетъ средства для новаго раздѣленія искусствъ и приводитъ къ нѣсколькимъ довольно важнымъ выводамъ. Такъ какъ въ слѣдующей главѣ мы будемъ болѣе подробно разсматривать дѣленіе искусствъ, то здѣсь ограничимся лишь нѣсколькими указаніями. Изъ раздѣленія на искусства одновременнаго воспріятія, — архитектуру и изобразительныя искусства, и искусства постепеннаго воспріятія—музыку и поэзію, Лессингъ вывелъ въ своемъ Лаокоонѣ классическое раздѣленіе живописи и поэзіи. Съ точки зрѣнія опредѣленности ассоціацій, искусство можно раздѣлить на двѣ новыя группы: искусства съ опредѣленными ассоціаціями включающія изобразительныя искусства и поэзію, и искусства съ неопредѣленными ассоціаціями, включающія архитек-

туру и музыку. Это второе дѣленіе ясно показываетъ границу между музыкой и поэзіей. Оно подтверждаетъ выводы Ганслика о томъ, что музыка чистое движеніе, только возведенное въ художественный стиль, и что поэтому одна и та же мелодія можетъ вызывать самыя разнообразныя чувства, если только они имѣютъ тотъ же характеръ движенія, какъ сама мелодія.

Точно также то, что мы говорили въ предыдущемъ отдѣлѣ объ образности въ художественномъ произведеніи, можетъ быть приведено, при помощи новаго опредѣленія, къ слѣдующему выводу: въ искусствахъ съ опредѣленными ассоціаціями образность обозначаетъ воспроизведеніе природы, а въ искусствахъ съ неопредѣленными ассоціаціями образность должна быть понимаема, какъ осязательность для внѣшнихъ чувствъ.

Наконецъ, и относительно другой, связанной съ этимъ задачей, примѣненіе новыхъ категорій, т. е. отдѣленіе прямыхъ и ассоціативныхъ впечатлѣній, представляетъ большую пользу и вноситъ тотчасъ же ясность: мы говоримъ о спорѣ эстетиковъ, которые держатся принципа формы, и эстетиковъ, выдвигающихъ принципъ содержанія. Здѣсь ставится вопросъ, что составляетъ цѣнность художественнаго произведенія: форма или содержаніе, идея? Прежде всего нужно опредѣлить, что должно быть понимаемо подъ формой и содержаніемъ художественнаго произведенія. Напримѣръ, въ поэзіи можно разсказывать событіе въ прозѣ или въ стихахъ, можно обращать главное вниманіе на дѣйствующихъ лицъ или на окружающую среду, и все это будетъ представлять форму. Самое же событіе въ своихъ главныхъ чертахъ является содержаніемъ. Но между ними нельзя провести вполнѣ точныхъ границъ. Если понимать подъ содержаніемъ только самыя общія ассоціативныя представленія, то Шиллеровская „Пѣснь о доблестномъ мужѣ“ и Гетевская „Іоганна Себусъ“ имѣютъ одно и то же содержаніе; если же расширить понятіе содержанія и включить въ него всѣ, связанныя съ прямымъ впечатлѣніемъ ассоціаціи, а къ формѣ относить только стихотворный размѣръ, звуки словъ и ритмъ фразъ, то эти два стихотворенія окажутся очень различнаго содержанія.

Подобныя же затрудненія встрѣтятся, если примѣнить

категоріи формы и содержанія къ изобразительнымъ искусствамъ. Посмотримъ на картину, гдѣ изображенъ Вакхъ, передающій Амуру чашу съ виномъ *). Если разсматривать содержаніе этой картины въ самыхъ общихъ чертахъ, т. е. включая въ нее всѣ ассоціаціи до самой послѣдней, то можно сказать, что идея произведенія заключается въ томъ, чтобы сопоставить идеальный образъ взрослаго мужа и юноши въ красивомъ сочетаніи. Потомъ уже окажется, что это содержаніе выражено въ особой формѣ, потому что группа представлена именно Вакхомъ и Амуромъ. Но это можно тотчасъ же включить въ идею, и тогда задачей формы является изобразить ихъ подающими питье. Но и это можно включить въ содержаніе, тогда дѣломъ формы будетъ способъ изображенія самыхъ фигуръ, ихъ внѣшнихъ чертъ, положенія, одежды. Такимъ образомъ можно постепенно расширять содержаніе и этимъ ослаблять значеніе формы, или же, напротивъ того, чѣмъ болѣе обще понимается содержаніе, тѣмъ болѣе значенія дается формѣ.

Въ музыкѣ примѣненіе этихъ понятій еще болѣе затруднительно. Если понимать подъ содержаніемъ чувства, вызываемыя музыкальной пьесой, то мы приходимъ къ странному положенію, что содержаніе, т. е. идея музыкальнаго произведенія, мѣняется для каждаго воспринимающаго ее слушателя, и даже для каждаго слушателя сообразно съ его настроеніемъ. Если же назвать содержаніемъ музыкальнаго произведенія его тему, мотивъ, тогда уже вовсе не будетъ различія между содержаніемъ и формой, и они вполнѣ сольются.

Всѣ эти затрудненія отпадаютъ и отношенія становятся ясными и прозрачными, если мы будемъ различать въ впечатлѣніи, вызванномъ въ насъ художественнымъ произведеніемъ, прямые его факторы отъ ассоціацій. И тѣ, и другіе одинаково необходимы для эстетическаго воздѣйствія художественныхъ произведеній, но они оказываютъ въ различныхъ искусствахъ очень различное вліяніе. Мы можемъ, пользуясь указаннымъ нами дѣленіемъ искусствъ, сказать: въ искусствахъ съ неопредѣленными ассоціаціями, въ архитектурѣ и музыкѣ, преобладаетъ вліяніе прямого

*) Fechner. Vorschule der Aesthetik, T. II, стр. 31.

фактора; въ искусствахъ же съ опредѣленными ассоціаціями, въ поэзіи и изобразительныхъ искусствахъ, преобладаютъ ассоціаціи. Этимъ устанавливается дальнѣйшее основное различіе между двумя главными группами искусствъ.

Эти соображенія доказываютъ, что обиліе ассоціацій не составляетъ непремѣннаго свойства художественнаго произведенія. Художественное произведеніе должно быть таковымъ, чтобы одновременно съ первымъ впечатлѣніемъ, производимымъ на зрителя или слушателя, могли бы возникать и дальнѣйшія ассоціативныя представленія и чувства. Теченіе этихъ ассоціацій обусловлено, во первыхъ, объективно — построеніемъ художественнаго произведенія и затѣмъ субъективно—опытомъ и развитіемъ, которыми обладаетъ воспринимающій; всесторонне образованный человѣкъ получитъ болѣе чистое и глубокое наслажденіе, чѣмъ полуобразованный или совсѣмъ необразованный. Можно даже себѣ представить, что художественное произведеніе, созданное въ прошлые вѣка, произведетъ на образованнаго человѣка нашего времени, вслѣдствіе развитія духовной культуры и расширившагося круга ассоціацій, болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ то, которое испыталъ самъ создавшій его художникъ.

Мы приходимъ теперь къ свойству художественнаго произведенія, порожденному отсутствіемъ напряженія въ эстетическомъ наслажденіи. Свойство это заключается въ сочетаніи разнороднаго въ нѣчто единое. Этотъ принципъ заключаетъ въ себѣ два условія: во первыхъ, единство, а во вторыхъ, сочетаніе разнообразія. Разнообразіе необходимо для художественнаго произведенія, потому, что иначе оно станетъ утомлять повтореніемъ одного и того же. Къ этому заключенію мы пришли уже, разсматривая разносторонность эстетическихъ игръ и говоря о важности разнообразія примѣнительно къ обилію ассоціацій. Теперь мы обратимъ преимущественное вниманіе на необходимость единства.

Когда мы слышимъ чистый, равномѣрно сильный звукъ, или когда глядимъ на равномѣрно окрашенную поверхность, то едва ли можетъ быть при этомъ рѣчь объ эстетиче-

скомъ впечатлѣніи. Это будетъ только пріятное для чувствъ ощущеніе. Если же тотъ же звукъ будетъ подниматься и опускаться, и если окраска поверхности блѣднѣетъ приближаясь къ краямъ, такъ что средина является болѣе густо окрашенною, а края болѣе слабо, то ощущеніе обогатится однимъ признакомъ эстетически прекраснаго, т. е. мы будемъ воспринимать сведенное къ единству разнообразіе тамъ, гдѣ прежде было только однообразіе. Въ противоположность этому, шумъ или смѣсь самыхъ разнообразныхъ красокъ производятъ на насъ самое непріятное впечатлѣніе, потому что при большомъ разнообразіи отсутствуетъ единство. Подъ общій принципъ единства въ разнообразіи подходитъ рядъ отдѣльныхъ законовъ, напримѣръ, принципъ симметріи, который заключается въ равенствѣ извѣстныхъ формъ по обѣ стороны одной линіи или поверхности. Въ природѣ этотъ принципъ тоже играетъ большую роль. Большинство кристалловъ, многія растенія и животныя имѣютъ симметричное строеніе. Нѣсколько болѣе общій характеръ имѣетъ принципъ правильности, т. е. повторенія однѣхъ и тѣхъ же или похожихъ формъ и порядка звуковъ. Если мы пересѣчемъ равную поверхность параллельными линіями или кругами, и если, можетъ быть, мы будемъ чередовать ширину полосъ соотвѣтственно извѣстнымъ, легко осязаемымъ законамъ, т. е. если мы покроемъ поверхность полосами и кружками или придадимъ ей видъ мрамора, т. е. покроемъ ее съ опредѣленной правильностью точками и линіями, то видъ такой узорчатой поверхности будетъ пріятнѣе простой однообразной поверхности. Въ музыкѣ этому соотвѣтствуютъ тактъ и возвращенія или варіаціи темы. Наконецъ, къ вышеозначеннымъ принципамъ нужно еще присоединить принципъ пропорціональности и благозвучія, т. е. наличность извѣстныхъ простыхъ отношеній и повтореніе ихъ въ томъ же художественномъ произведеніи. Старые скульпторы и живописцы пытались доказать существованіе такихъ простыхъ отношеній въ человѣческомъ тѣлѣ; Гогартовская линія красоты—особый видъ пропорціональности, и еще въ новѣйшее время выставлено было въ качествѣ эстетическаго критерія такъ называемое золотое сѣченіе.—Линіей, раздѣленной по золотому сѣченію, называется такая, въ которой мень-

шая часть относится къ большей, какъ большая къ цѣлому. По этому принципу, прямоугольники (конверты для писемъ, карточки, ящики), стороны которыхъ находятся въ такихъ отношеніяхъ между собой, должны быть самыми пріятными для глаза. Этотъ принципъ примѣняли также къ архитектурнымъ памятникамъ и къ человѣческому тѣлу, даже и къ музыкѣ. Согласно съ нимъ обѣ части, на которыя распадается тема и мелодія, должны относиться одна къ другой по золотому сѣченію. Наконецъ, золотое сѣченіе, подобно принципу симметріи, находится и въ природѣ. Строеніе листьевъ вокругъ стебля дерева соотвѣтствуетъ этому закону. Примѣняя эти принципы къ сужденію о художественныхъ произведеніяхъ, часто ошибочно обобщали одинъ изъ нихъ и дѣлали его основнымъ закономъ всѣхъ искусствъ. Несомнѣнно, что нѣкоторые изъ нихъ имѣютъ безусловную власть въ опредѣленныхъ, тѣсно ограниченныхъ областяхъ. Но точно также несомнѣнно, что есть множество случаевъ, къ которымъ они не подходятъ. Всеобъемлющимъ закономъ, который долженъ быть поставленъ въ началѣ всякой эстетики, является именно принципъ единства въ разнообразіи.

Насколько одинъ изъ отцовъ эстетики, Аристотель, понималъ важность этого принципа, видно изъ его опредѣленія, что *сущность красоты заключается въ величинѣ и порядкѣ*, т. е. въ разнообразіи, сведенномъ къ единому. Въ 7-й главѣ своей „Поэтики“ онъ говоритъ: такъ какъ прекрасная картина или вообще всякій прекрасный предметъ, составленный изъ извѣстныхъ отдѣльныхъ частей, не только являетъ ихъ въ извѣстномъ опредѣленномъ порядкѣ, но и кромѣ того имѣетъ опредѣленную, а не произвольную величину, то нужно обращать на это вниманіе. Прекрасное состоитъ въ величинѣ и порядкѣ. Слишкомъ маленькая картина не можетъ быть прекрасна, впечатлѣніе отъ нея расплывается на границѣ, ускользающей отъ воспріятія; точно также не можетъ быть прекраснымъ слишкомъ большое, потому что мы не можемъ охватить его сразу взглядомъ, и у зрителя теряется впечатлѣніе единства и цѣльности. И подобно тому, какъ въ предметахъ и въ картинахъ должна быть соблюдаема извѣстная величина, обусловливающая ихъ образность, такъ и сюжеты художественныхъ произведеній

должны имѣть опредѣленную длину и при этомъ должны легко запоминаться". Восьмую главу, въ которой онъ доказываетъ, что единство фабулы опредѣляется вовсе не тѣмъ, что все въ ней относится непремѣнно къ одному и тому же лицу, онъ заканчиваетъ слѣдующими словами: „Точно такъ же, какъ въ остальныхъ подражательныхъ искусствахъ, подражаніе относится къ чему-то единому, такъ и фабула, если она является воспроизведеніемъ дѣйствія, должна относиться къ единому и цѣльному дѣйствію, и отдѣльныя части происшествія должны быть приведены въ такое сочетаніе, что, въ случаѣ перемѣны или уничтоженія одной части, цѣлое точно также было бы разбито или уничтожено, ибо нѣчто, существованіе или отсутствіе чего не создаетъ никакой разницы, не можетъ быть частью цѣлаго".

Въ одномъ и томъ же художественномъ произведеніи могутъ быть только объединенныя сочетанія низшаго и высшаго порядка. Разсмотримъ нѣсколько простыхъ примѣровъ. Если въ лучеобразной фигурѣ отдѣльные лучи состоятъ изъ частей, симметрически расположенныхъ по направленію луча, то въ этомъ будетъ единство низшаго порядка. Высшее сочетаніе во единое будетъ заключаться въ томъ, что отдѣльные лучи исходятъ всѣ изъ одного центральнаго пункта по различнымъ направленіямъ, но такъ, что различіе направленій двухъ сосѣднихъ лучей остается всегда одинаковымъ или видоизмѣняется по легко уловимымъ закономъ. Принципъ сочетанія между собой точекъ одной прямой линіи относится къ болѣе низкому роду, чѣмъ принципъ соединенія точекъ окружности: въ прямой линіи отдѣльные элементы линій имѣютъ всѣ одно и то же направленіе, въ окружности же направленіе отдѣльныхъ частей различно, и каждая слѣдующая часть линіи уклоняется въ одинаковой степени отъ предыдущей, т. е. такъ, что линія окружности повсюду представляетъ одинаковый изгибъ. Еще выше принципъ объединенія отдѣльныхъ точекъ эллипсиса. Здѣсь уклоненіе въ направленіи составныхъ частей уже неустойчивое, а всегда мѣняющееся; объединеніе получается такимъ образомъ лишь двойной симметріей кривой линіи по отношенію къ обѣимъ главнымъ осямъ. Въ четырехъ квадрантахъ лежатъ совпадающія кривыя линіи.

Въ музыкѣ темпъ, т. е. ритмъ пьесы, представляетъ единство низшаго порядка; объединеніе же различныхъ тоновъ въ одну тему — болѣе высокаго порядка и, наконецъ, возвращенія и варіаціи темы — самаго высшаго. Теорія Гельмгольца *) о родствѣ звуковъ вся основана на болѣе сильномъ или болѣе слабомъ проявленіи объединеній высшаго и низшаго порядка. Два звука или аккорда связаны между собой въ первой степени, когда у нихъ есть двѣ одинаковыя части тона. Октава въ эстетическомъ отношеніи вполнѣ ясна и вслѣдствіе этого сравнительно мало-пріятный интервалъ. Точно также квинта; чтобы ее ясно воспринять, нужно только услышать первые три частичныхъ тона. Гораздо интереснѣе интервалы большой терціи и большой сексты. Для того, чтобы ихъ воспринять, нужно услышать первые пять частичныхъ тоновъ. Такъ что и здѣсь вмѣстѣ съ разнообразіемъ при наступленіи единства возвышается удовольствіе и пріятность.

Звуки или аккорды связаны между собой во второй степени, если они связаны съ какимъ нибудь третьимъ въ первой степени. Сюда относится принципъ тональности, состоящій въ томъ, что вся масса звуковъ и гармоничныхъ соединеній музыкальной пьесы должна быть поставлена въ тѣсное и выступающее ясно родство къ какой нибудь свободно избранной тональности, такъ что изъ нея уже развивается все произведеніе, и въ нее оно снова впадаетъ. Родство тоновъ мажорныхъ гаммъ и сплетенія аккордовъ мажорныхъ яснѣе и прозрачнѣе, чѣмъ минорныхъ, и на этомъ основано ихъ вышеупомянутое различіе.

Картина, изображающая сцену битвы, распадается на отдѣльныя группы, объединяемыя между собою основной мыслью побѣды надъ противникомъ. Но высшее единство группъ лежитъ въ мотивѣ борьбы. То же самое относится къ стихотворенію. Дѣленіе на строфы, стихотворный размѣръ, аллитерація являются объединительными отношеніями низшаго порядка. Единство же высшаго порядка состоитъ въ объединеніи выраженныхъ въ стихотвореніи мыслей и чувствъ въ одно созвучное, гармоничное цѣлое, т. е. оно заключается въ идеѣ стихотворенія.

*) Helmholtz, III отд. стр. 385.

Въ изобразительныхъ искусствахъ и въ поэзіи, находящихъ образцы для своихъ произведеній въ природѣ и дѣйствительности, главный элементъ творчества художника состоитъ въ томъ, чтобы болѣе рѣзко выдвигать и болѣе сильно настаивать на отношеніяхъ высшаго единства. Дѣйствительность никогда не даетъ художнику чистыхъ образовъ и явленій. Рядомъ съ существеннымъ находится также всегда много несущественнаго; основная мысль и основная форма разрушаются и затемняются многими не относящимися къ ней случайностями, такъ что художникъ принужденъ отдѣлять, очищать и выбирать; эта дѣятельность художника называется идеализаціей и обработкой стиля. Изъ высшаго принципа сочетанія воедино выводятся всѣ правила стиля, какъ, напримѣръ, слѣдующія: главное лицо картины должно стоять въ центрѣ группы; на него долженъ быть обращенъ самый яркій свѣтъ, самыя блестящія краски, самая тонкая выработка подробностей, для того, чтобы глазъ наблюдателя сейчасъ же обращался на нее и сразу видѣлъ въ ней главную часть картины. Сюда же относится правило пирамидальнаго строенія и распредѣленія одинаковыхъ массъ по обѣ стороны главной фигуры. Затѣмъ художникъ долженъ особенно ясно выдвигать типичную, общую сторону предмета, характера или дѣйствія, т. е. то, что на самомъ дѣлѣ рѣдко выступаетъ съ ясностью въ отдѣльной личности или въ событіи. Это сказалъ Аристотель въ 25 главѣ своей „Поэтики“. „Такъ какъ поэтъ, подобно живописцу или скульптору, является подражателемъ въ искусствѣ, то онъ необходимо долженъ подражать одному изъ трехъ: изображать предметы или такъ, какъ они на самомъ дѣлѣ, или такими, какъ ихъ считаетъ вѣра или сказанія старины, или же, наконецъ, такими, какими они должны быть“. Послѣднее онъ считаетъ главной задачей художника, что явствуетъ изъ слѣдующихъ словъ 15-й главы: „Такъ какъ трагедія подражаетъ дѣйствіямъ людей, стоящихъ выше средняго уровня, то поэтъ долженъ поступать подобно хорошимъ портретистамъ: для того, чтобы передать особенность лица, они дѣлаютъ черты его похожими, но всетаки идеализируютъ ихъ; точно также поэтъ, изображая гнѣвные, легкомы-

сленные или тому подобные характеры, долженъ все-таки представлять ихъ идеальными. Вспомнимъ, какъ примѣръ, непреклонность Ахилла въ поэмахъ Агаѳона или Гомера". Въ началѣ 9-й главы говорится: „Изъ сказаннаго до сихъ поръ явствуетъ далѣе, что задача поэта заключается въ передачѣ не случившагося, а того, что можетъ случиться, т. е. что возможно по законамъ вѣроятія или необходимости; поэтому поэзія имѣетъ болѣе философскій характеръ, чѣмъ исторія. Предметомъ поэзіи является общее, исторія же разказываетъ о частномъ". Въ противорѣчіи съ принципомъ идеализаціи находится часто другой эстетическій принципъ, тоже основанный на единствѣ,— принципъ истинности, или, какъ называетъ его Гельмгольцъ, принципъ понятности. Онъ заключается въ требованіи, чтобы вызываемыя художественнымъ произведеніемъ ассоціаціи совпадали съ предметомъ, представляемымъ картиной или стихотвореніемъ. Если взглянуть на нехорошо нарисованную лошадь, то все-таки, если только эту лошадь можно признать таковою, и эта плохая картина вызываетъ ассоціаціи, связанныя съ картиной о лошади. Но вмѣстѣ съ тѣмъ выступаетъ сознаніе несоотвѣтствія между изображенной на картинѣ и настоящей лошадью, и сознаніе это связано съ непріятнымъ чувствомъ. Причина неудовольствія состоитъ въ томъ, что ассоціаціи, т. е. воспоминанія о чемъ-то дѣйствительномъ, и представленія, вызванныя картиной, не могутъ быть объединены въ одно цѣлое. Чѣмъ естественнѣе и точнѣе изображена лошадь, тѣмъ быстрѣе и сильнѣе выступаютъ ассоціаціи и тѣмъ легче понять ихъ, какъ объединенное цѣлое.

Спора между идеализмомъ и реализмомъ въ искусствѣ нельзя рѣшить въ общемъ. Онъ можетъ быть рѣшенъ только въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ при точномъ взвѣшиваніи всѣхъ обстоятельствъ. Нѣкоторую опору для рѣшенія мы находимъ въ сходствѣ между принципами высшаго единства съ одной стороны, т. е. принципомъ стиля, идеализаціи, истинности и понятности, а съ другой—отношеніями низшаго единства—принципомъ симметріи, пропорціи, созвучія и золотого дѣленія. Такъ же, какъ принципъ симметріи имѣетъ неограниченное значеніе въ нѣкоторыхъ

областяхъ, въ другихъ же выступаетъ принципъ золотого сѣченія, а еще въ другихъ оба эти принципа находятся между собой во враждѣ,—такъ и рѣшеніе о преимуществахъ идеализма и реализма зависитъ отъ рода искусства и ступеней развитія его. Такъ, въ жанровой картинѣ мы предпочитаемъ реализмъ, въ религіозной — идеализмъ; затѣмъ, многіе изъ современныхъ любителей искусства и критиковъ предпочитаютъ реализмъ больше, чѣмъ поколѣнія, жившія въ началѣ этого вѣка.

Самыми важными для художественнаго произведенія являются высшія отношенія единства, образуемыя послѣдними и самыми общими ассоціаціями; тѣ самыя общія представленія или отношенія, въ которыя могутъ быть объединены отдѣльныя ассоціаціи, называются основною мыслью или идеей художественнаго произведенія. Ассоціаціи большою частью связаны съ чувствами, и онѣ тоже должны въ совершенномъ художественномъ произведеніи легко объединяться въ одно гармоничное цѣлое. Общее чувство, которое развивается путемъ объединенія всѣхъ, вызываемыхъ ассоціаціями отдѣльныхъ чувствъ, называется настроеніемъ, вызваннымъ художественнымъ произведеніемъ. Настроеніе является въ извѣстной степени основнымъ чувствомъ, связаннымъ съ основной мыслью художественнаго произведенія. Настроеніе отличается отъ обычныхъ чувствъ тѣмъ, что оно сложное, а отдѣльное чувство простое; другимъ отличіемъ является хроническій характеръ настроенія, между тѣмъ какъ простое чувство имѣетъ болѣе острый характеръ. Это объединяющее значеніе настроенія самое важное для насъ при наблюденіи художественнаго произведенія. Если настроеніе, вызванное видомъ художественнаго произведенія, чистое и сильное, то оно намъ нравится. Поэтому, по крайней мѣрѣ, относительно изобразительныхъ искусствъ и поэзіи, можно основываться на настроеніи или, какъ выразился Аристотель, на „этосѣ“ для раздѣленія и опредѣленія отдѣльныхъ родовъ и образовъ искусствъ; относительно поэзіи это сдѣлалъ очень тонко Баумгартенъ въ своей „Поэтикѣ“.

При духовномъ воспріятіи художественнаго произведенія у насъ часто выступаютъ два противорѣчивыхъ основныхъ чувства. Какъ примѣръ, я могу привести одну картину, производящую очень сильное впечатлѣніе. Я видѣлъ ее въ 1886 году на Берлинской юбилейной выставкѣ, не не припомню ея автора. На картинѣ представлена песчаная пустыня, однообразно окрашенная. На переднемъ планѣ маленькій холмъ; на него взбирается раненая на смерть львица. Рана саблей на спинѣ парализовала нижнюю часть ея тѣла, и животное едва волочитъ ноги, проводя въ пескѣ глубокую борозду. Ясно, что слѣдствіемъ тяжелой раны и потери крови, вызванной напряженіемъ бѣгства, будетъ очень скоро смерть львицы. Не предчувствуя близкой потери, рѣзвятся вокругъ старой львицы нѣсколько молодыхъ львовъ въ самыхъ комичныхъ положеніяхъ. Картина вызываетъ въ насъ два рода рѣзко противоположныхъ представленій и чувствъ: во первыхъ, грустное представленіе о смерти—видомъ раненой на смерть львицы, и затѣмъ веселое молодой жизни—видомъ играющихъ молодыхъ животныхъ. И всетаки здѣсь происходитъ единеніе противорѣчивыхъ чувствъ. Представленіе о смерти теряетъ свой угрожающій мрачный характеръ вслѣдствіе того, что мы восторгаемся самоотверженностью матери: она своей жертвой спасла и сохранила дѣтенышей. Рѣзкое противопоставленіе дѣлаетъ болѣе ясными и сильными отдѣльныя представленія и чувства, но вмѣстѣ съ тѣмъ они снова объединяются и принимаютъ надлежащіе размѣры. Точно также настроеніе глубокаго спокойствія, которымъ дышетъ дивное стихотвореніе Гете „Ночная пѣснь странника“, углубляется намекомъ на смерть въ короткихъ словахъ: „Погоди немного, отдохнешь и ты“. Печальное представленіе о смерти смягчается и возвышается тѣмъ. что она понимается, какъ вѣчный сонъ, полный покоя, послѣ тяжелой трудовой жизни. Это проясненіе противополагаемыхъ чувствъ ими самими, одновременно наступающее углубленіе и смягченіе ихъ и взаимное уравновѣшеніе Аристотель мѣтко называетъ очищеніемъ—„катарзисомъ чувствъ“. Въ своемъ знаменитомъ опредѣленіи трагедіи онъ считаетъ самымъ характернымъ

признакомъ ея гармонію ужаса и состраданія. Оба эти чувства противоположны одно другому. Страхъ эгоистиченъ по природѣ. Состраданіе къ трагическому герою имѣетъ альтруистическій характеръ. Возростаніе одного чувства приводитъ къ исчезновенію другого. Въ хорошихъ трагедіяхъ эти чувства должны возбуждаться попеременно такъ, чтобы, уравновѣшивая другъ друга и тѣмъ самымъ очищаясь, они всетаки сливались бы въ единое основное настроеніе.

Понятіе объ единствѣ въ художественномъ произведеніи такъ же, какъ понятіе объ обиліи ассоціацій, не абсолютное, а относительное. Поймётъ ли созерцатель или слушатель внутреннѣе единство различныхъ частей художественнаго произведенія — это зависитъ отъ его художественнаго образованія, отъ частаго воспріятія подобныхъ художественныхъ произведеній. Для каждаго, кто не занимался раньше такого рода музыкой, фуга Баха покажется на первый разъ странной, быть можетъ, даже некрасивой. Если же путемъ долгаго изученія понять строеніе ея, узнать тему, замѣтить вступленіе различныхъ голосовъ и ясно прослѣдить ихъ сплетеніе, т. е. умѣть соединять отдѣльныя части въ гармоничное цѣлое, то дивная архитектоника такой музыки непремѣнно вызоветъ восторгъ; съ другой стороны объединеніе должно совершаться не настолько легко и безъ усилій, чтобы мы не замѣчали разнообразія, а считали бы нераздѣльнымъ предметъ воспріятія, потому что это приводитъ къ монотонности и однообразію. И тутъ тоже выступаетъ вліяніе привычки; сочетаніе тоновъ или гармоній, которыя казались новыми годъ тому назадъ и приковывали наше вниманіе, теперь кажутся обыденными, избитыми; точно также намъ, воспитаннымъ на красочныхъ гармоніяхъ Рафаэля, Тиціана, Веронеза и Рубенса, картины греческихъ художниковъ кажутся простыми и однообразными, представляющими слишкомъ мало измѣненій для взора.

Соберемъ въ краткихъ чертахъ выводы разсужденій второй главы. Наша задача заключалась въ томъ, чтобы изъ свойствъ эстетической игры вывести свойства художественнаго произведенія и дать ему такимъ образомъ

опредѣленіе. Изъ безцѣльности эстетической игры слѣдуетъ образность художественнаго произведенія, ибо только она обусловливаетъ незаинтересованность воспринимающаго объекта. Болѣе точное изслѣдованіе показываетъ, что понятіе образности для изобразительныхъ искусствъ и поэзіи совпадаетъ съ Аристотелевскимъ понятіемъ мимезиса, т. е. подражанія природѣ; но въ музыкѣ и архитектурѣ, изображающихъ не чувства, а чистыя движенія формъ, образность нужно понимать, какъ наглядность для чувствъ, которая есть тоже, что для духовной игры отсутствіе усилій. Изъ разнообразія эстетическаго воспріятія явствуетъ обиліе ассоціацій въ художественномъ произведеніи. Подробнымъ расчлененіемъ понятія ассоціацій мы нашли основное различіе между формами и движеніями съ опредѣленными ассоціаціями или тѣлами и дѣйствіями, съ одной стороны, и между формами и движеніями съ неопредѣленными ассоціаціями, т. е. чистыми формами и движеніями—съ другой. Этимъ создается дальнѣйшее важное дѣленіе искусствъ на пластику, живопись и поэзію—искусства съ опредѣленными ассоціаціями, и архитектуру и музыку—съ неопредѣленными. Замѣнивъ мало подходящія для оцѣнки художественнаго произведенія категоріи формы и содержанія болѣе ясными: непосредственное воздѣйствіе и элементъ ассоціаціи при воспріятіи художественнаго произведенія, мы пришли къ слѣдующему положенію: въ искусствахъ съ неопредѣленными ассоціаціями преимущественное значеніе имѣетъ непосредственное воздѣйствіе; въ искусствахъ же съ опредѣленными ассоціаціями—возникновеніе ассоціацій. Изъ того, что эстетическая игра непремѣнно требуетъ отсутствія усилій, выводится сочетаніе въ нѣчто единое содержащагося въ искусствѣ разнообразія. Мы отличили принципы единства низшаго и высшаго порядка. Принципами единства низшаго порядка, опрэдѣляющими чувственныя воспріятія, являются принципы симметріи, правильности, пропорціи, созвучія; единствомъ же высшаго порядка, выступающимъ главнымъ образомъ въ ассоціаціяхъ, вызываемыхъ художественнымъ произведеніемъ, является принципъ стилизаціи и идеализаціи, принципъ истинности и понятности; затѣмъ понятіе объ идеѣ и объ основномъ настроеніи художественнаго произведенія.—

Объединяя всѣ эти выводы, мы пришли къ болѣе точному опредѣленію художественнаго произведенія: художественное произведеніе состоитъ изъ разнообразныхъ элементовъ, вызывающихъ множество ассоціацій и объединенныхъ въ одно цѣлое. Это опредѣленіе содержитъ въ себѣ главнѣйшія свойства художественнаго произведенія. Оно примѣнимо ко всякому художественному произведенію—будь то стихотвореніе, соната или картина;—въ немъ, поэтому, если оно истинно, должны быть заключены всѣ опредѣленія отдѣльныхъ областей искусства. Провѣримъ это на знаменитомъ Аристотелевскомъ опредѣленіи трагедіи. Въ его „Поэтикѣ“ въ главѣ шестой, говорится—за упущеніемъ нѣсколькихъ незначительныхъ словъ—слѣдующее: трагедія есть воспроизведеніе серьезнаго, замкнутаго въ себѣ дѣйствія, прекраснымъ языкомъ и дѣйствіемъ, а не только разсказомъ. Оно производитъ, возбуждая ужасъ и состраданіе, очищеніе этихъ аффектовъ. Посмотримъ, какъ вышеназванныя категоріи образности, обилія ассоціацій и разнообразія здѣсь еще болѣе точно опредѣлены. Что касается образности, то трагедія является воспроизведеніемъ дѣйствія; она опредѣляетъ, „какъ“ и „чѣмъ“ дѣйствіе произведено и возсоздаетъ событія путемъ сценическаго представленія, а не въ прекрасномъ разсказѣ. Объединеніе же разнообразнаго содержится въ требованіи того, чтобы дѣйствіе было замкнуто въ себѣ и имѣло извѣстную протяженность во времени. Наконецъ, въ смыслѣ обилія ассоціацій, опредѣляется прежде всего ихъ общій характеръ: дѣйствіе должно быть значительнымъ; главными-же ассоціативными чувствами выступаютъ ощущенія „ужаса и состраданія“; происходящее уравновѣшеніе взаимнымъ очищеніемъ приводитъ къ единству основного настроенія. То, что неопровержимое опредѣленіе Аристотеля со столь изумительной точностью подтверждаетъ частнымъ случаемъ общее, выведенное нами опредѣленіе художественнаго произведенія, является новымъ доказательствомъ его вѣрности.

Глава третья.

Раздѣленіе прекраснаго и искусствъ.

Категоріи образности, обилія ассоціацій и единства въ разнообразіи, служившія намъ въ предыдущей главѣ для опредѣленія художественныхъ произведеній, также въ высшей степени пригодны для того, чтобы руководить нами въ распредѣленіи различныхъ родовъ прекраснаго и искусствъ. Такого рода раздѣленіе является лучшимъ пробнымъ камнемъ для провѣрки выведенной нами эстетической системы, и руководящихъ ею принциповъ. Проведемъ его здѣсь поэтому, хотя бы въ самыхъ краткихъ чертахъ.

По отношенію къ понятію образности, разсмотрѣнной въ спеціальномъ значеніи подражанія природѣ, прекрасное дѣлится на „прекрасное въ искусствѣ“ и „прекрасное въ природѣ“. Только первое обладаетъ образностью въ вышесказанномъ смыслѣ; во второмъ же ея нѣтъ, такъ какъ оно само является частью внѣшняго міра. Когда мы разсматриваемъ прекрасную мѣстность, красивую человѣческую фигуру или благородный поступокъ, то мы искусственно придаемъ при эстетическомъ воспріятіи ихъ дѣйствительнымъ предметамъ и происшествіямъ извѣстную образность, т. е. мы произвольно отвлекаемся отъ дѣйствительности разсматриваемыхъ предметовъ и событій и видимъ въ нихъ образы дѣйствительности: въ ландшафтѣ картину, въ человѣческомъ образѣ

статую, въ происшествіи драму. Это произвольное отвлеченіе отъ понятія существованія есть, какъ мы указывали въ предыдущей главѣ, необходимое условіе эстетическаго характера нашего воспріятія, ибо только имъ подтверждается отсутствіе личной заинтересованности въ созерцающемъ. Изъ всего сказаннаго слѣдуетъ далѣе, что только въ искусствахъ съ опредѣленными ассоціаціями, въ изобразительныхъ искусствахъ и поэзіи, можетъ проявиться прекрасное, находящееся въ природѣ; въ области архитектуры и музыки, т. е. въ искусствахъ съ неопредѣленными ассоціаціями этого быть не можетъ.

Съ точки зрѣнія обилія ассоціацій, въ прекрасномъ можно отличать „возвышенное“ и „комичное“; каждое изъ этихъ подраздѣленій прекраснаго характеризуется особымъ родомъ ассоціацій.

Чтобы понять это по отношенію къ возвышенному, мы должны прежде всего привести рядъ примѣровъ: возвышеннымъ является чистое голубое дневное небо и звѣздное ночное небо, дикія гористыя мѣстности съ угрожающими утесистыми массами, гроза въ темную ночь со сверкающими молніями и раскатами грома; изверженія вулкановъ, бурные потоки, ревущее море, ледоходъ большихъ рѣкъ, опустошительныя наводненія, бурные водопады; затѣмъ звуки колоколовъ и органовъ, высокіе церковные своды, пирамиды, могущественныя индійскія божества, олимпійскій Зевсъ; наконецъ, энергія Лютера въ борьбѣ съ католической церковью, отважность Арнольда Винкельрида въ битвѣ при Семпахѣ, дикая жестокость Ричарда III, стойкость Фабриція относительно подкупающаго его Пирра, Колумбъ среди отчаивающихся матросовъ—короче сказать, все, въ чемъ проявляется сила природы и божественное величіе предъ нашимъ взоромъ, все, что являетъ намъ величіе человѣческаго духа, высокую стойкость, самоотверженность и силу воли. Во всѣхъ этихъ, признаваемыхъ величественными, предметахъ и явленіяхъ выступаетъ, какъ общій признакъ, понятіе величины. Воспринятые предметы и движенія должны казаться большими и мощными сравнительно съ выступающими въ сознаніи по ассоціаціи воспоминаніями. Сознаніе такого

значительнаго количественнаго различія и является представленіемъ о возвышенномъ. Такъ какъ понятіе о величинѣ относительно, то величина зависитъ отъ индивидуальнаго опыта. Люди, выросшіе въ горахъ, не такъ сильно ощущаютъ возвышенность горъ, какъ жители долинъ, видящіе горы въ первый разъ. Затѣмъ, образованные люди вынесутъ болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ необразованные, ибо у первыхъ выступаютъ ассоціаціи величія силъ, необходимыхъ для того, чтобы воздвигнуть такія каменныя массы; у нихъ скорѣе возникаетъ мысль о всемогуществѣ Создателя природы, чѣмъ у необразованныхъ. Примѣромъ этого можетъ служить савойскій крестьянинъ, о которомъ говоритъ Кантъ *). Крестьянинъ этотъ называлъ любителей глетчеровъ глупцами. Относительность понятія о величіи приводитъ далѣе къ тому, что не только сильное crescendo въ allegro con brio какой нибудь симфоніи, но и наступающая послѣ того внезапная пауза кажется величественной вслѣдствіе контраста. Подобнымъ же образомъ впечатлѣнія о величіи горъ значительно обусловливаются ихъ пустынностью, безплодностью, не населенностью и господствующимъ вокругъ однообразнымъ спокойствіемъ. Наконецъ, величественными намъ кажутся длящіеся звуки органа, на фонѣ которыхъ выступаютъ быстро смѣняющіяся гармоніи. Такъ какъ величіе бываетъ экстенсивнымъ или интенсивнымъ, то и возвышенное можетъ дѣлиться на экстенсивное и интенсивное. Въ общемъ съ этимъ совпадаетъ Кантовское дѣленіе на математически и динамически возвышенное. Исходя изъ другой точки зрѣнія, т. е. по отношенію къ понятіямъ тѣла и духа, Теодоръ Фишеръ дѣлитъ возвышенное на объективно и субъективно возвышенное, и подобнымъ же образомъ Жанъ Поль различаетъ возвышенность природы отъ величія въ нравственномъ или активномъ смыслѣ.

Понятіе о комичномъ характеризуется также особеннаго рода ассоціаціями. Если разобрать комическое въ положеніяхъ, истинныхъ или придуманныхъ, въ романахъ и драмахъ, въ остроумныхъ сравненіяхъ и преувеличеніяхъ, въ опечаткахъ, то мы увидимъ, что характерной чертой выступаютъ всегда ассоціаціи о томъ, что противоположно воспринятому.

*) Kant. Kritik der Urtheilskraft. Изд. Hartenstein ст. 117.

Комично нѣчто фальшивое, не подходящее, не цѣлесообразное, когда оно такъ представлено, что, во первыхъ, ассоціаціи противоположнаго, т. е. истиннаго, вѣрнаго, подходящаго, цѣлесообразнаго, выступаютъ необходимо и неожиданно; во вторыхъ, когда онѣ выступаютъ съ нѣкоторымъ правомъ, и въ третьихъ, когда связанныя съ представленіемъ о ложномъ и т. д. чувства неудовольствія не превосходятъ извѣстной мѣры. Провѣримъ это опредѣленіе на нѣсколькихъ примѣрахъ. Комичнымъ кажется человѣкъ, взлѣзающій на дерево, чтобы отрубить вѣтвь, если онъ садится на эту вѣтвь и начинаетъ ее перепиливать, не думая о томъ, что самъ упадетъ вмѣстѣ съ нею. Мы не можемъ не смѣяться, когда человѣкъ, идущій съ торжественнымъ видомъ, спотыкается и падаетъ. Но мы уже не смѣялись бы, еслибы онъ при этомъ сломалъ себѣ ногу, потому что вызванное его несчастьемъ чувство непріятности было бы слишкомъ сильно. Сюда относятся также вызывающія смѣхъ опечатки. Напримѣръ, когда въ трактатѣ Т. Фишера о возвышенномъ и комичномъ (1-е изданіе, страница 32) говорится объ „очевидной ничтожности (Nichtigkeit)“ (вмѣсто „правильности (Richtigkeit)“) даннаго опредѣленія, комическое впечатлѣніе возможно здѣсь потому, что опечатка имѣетъ извѣстный смыслъ. Если бы опечатка дала безсмысленное слово, мы не смѣялись бы.

По отношеніи къ принципу единства въ разнообразіи, мы можемъ изъ всей области прекраснаго выдѣлить очень важную часть тѣмъ, что противопоставимъ „чистой красотѣ“ „украшеніе“. Въ чистой красотѣ объединеніе разнообразія совершается внутренними свойствами художественнаго произведенія, въ украшеніи же это объединеніе имѣетъ въ виду цѣли чисто практическія, лежащія внѣ художественнаго произведенія. Въ кубкѣ, украшенномъ лѣпными фигурами, группировка фигуръ въ значительной степени обусловливается тѣмъ, что кубокъ внутри пустъ, это опять таки требуется ввиду назначенія кубка вмѣщать въ себѣ жидкости. Про-

стой выдолбленный сосудъ тоже вполнѣ отвѣчалъ бы этой цѣли, такъ что лѣпная работа на немъ относится къ области прекраснаго; но это красота, измѣненная тѣмъ, къ чему она примѣняется, и ставшая „украшеніемъ“. Въ нашей домашней утвари, въ домахъ и жилыхъ комнатахъ, въ коляскахъ и корабляхъ, въ одеждѣ, мы наталкиваемся большей частью на украшенія, а не на красоту. Звуки марша воодушевляютъ солдатъ, и ритмъ танца оживляетъ общество; украшенія въ поэзіи выражаются въ наглядныхъ сравненіяхъ, въ краснорѣчивыхъ образахъ, которые мы употребляемъ въ бесѣдѣ, въ стихотворныхъ тостахъ и застольныхъ рѣчахъ, въ фельетонномъ стилѣ журналистовъ. Красота движеній и грація являются только въ танцахъ чистой красотой. Большинство же граціозныхъ движеній, которыя мы имѣемъ случай наблюдать, являются частями дѣйствій, направленныхъ къ одной конечной цѣли, и поэтому грація почти всегда кажется только украшеніемъ.

Этимъ фактомъ пользуется Гюйо для [illegible] эстетики, прямо противоположной Канто-Спенсеровской. Доказывая, что прекрасная внѣшность и безцѣльная игра вовсе не необходимыя условія красоты, и что красота, напротивъ того, скорѣе состоитъ въ дѣйствительно существующемъ и въ работѣ, сознающей свою цѣль, Гюйо вполнѣ соглашается съ опредѣленіемъ граціи у Спенсера. Безспорно, говоритъ онъ, что мы называемъ граціозными всѣ тѣ движенія, въ которыхъ замѣчаемъ какъ можно менѣе напряженія мускуловъ, которыя совершаются какъ бы сами собой, и въ которыхъ такимъ образомъ отношеніе приложенной силы къ совершаемой работѣ является какъ можно меньшимъ. Но какъ же опредѣлить сдѣланную работу? Конечно, очень невѣрно заключаетъ онъ, только отношеніемъ къ ея конечной цѣли. Мы называемъ движенія ловкаго конькобѣжца граціозными потому, что они въ высшей степени отвѣчаютъ своей цѣли, т. е. быстрому движенію по льду. По тому же принципу цѣлесообразности мы должны назвать граціозными движенія рабочихъ, которые стоятъ длинной цѣпью на мѣстѣ постройки, бросаютъ одинъ другому кирпичи и этимъ способомъ быстро переправляютъ ихъ снизу на верхній этажъ.

Остановимся на этомъ примѣрѣ, чтобы ясно показать ошибку Гюйо. Представимъ себѣ, что въ этой цѣпи рабочихъ случайно стоитъ на одномъ изъ болѣе далекихъ промежуточныхъ разстояній молодой и слабый человѣкъ. Онъ долженъ будетъ, бросая кирпичи своему сосѣду, дѣлать болѣе угловатыя движенія и употреблять больше напряженія, чѣмъ остальные рабочіе. Если же онъ броситъ камень съ болѣе слабымъ напряженіемъ мускуловъ, камень не долетитъ и упадетъ на землю, что сдѣлаетъ его движеніе непріятнымъ для насъ. Непріятность же происходитъ отъ того, что мы точно знаемъ данную цѣль, и несоотвѣтствіе ей всегда производитъ непріятное впечатлѣніе. Если бы за минуту передъ тѣмъ, какъ камень долетѣлъ до верху, весь домъ съ подмостками и рабочими внезапно провалился, и мы остались въ неизвѣстности относительно того, какъ упадетъ камень, мы ни на минуту не колебались бы счесть именно послѣднее движеніе молодого рабочаго, не достигнувшее цѣли, болѣе граціознымъ, чѣмъ его прежнія движенія, потому что оно было менѣе напряженнымъ и торопливымъ. Слѣдовательно дѣло идетъ не о количествѣ работы нужномъ для достиженія цѣли, а о возможномъ количествѣ работы, которое зависитъ отъ присущей данному лицу мускульной силы.

То же самое видно изъ другого, приведеннаго Гюйо, примѣра. Грація молодой дѣвушки, которая идетъ съ кувшиномъ воды на головѣ, заключается не только въ томъ, что она, избѣгая толчковъ и не торопясь, сообразуетъ свои движенія съ опредѣленной цѣлью; она могла бы достигнуть этой цѣли, т. е. донести кувшинъ съ водой отъ колодца домой, и другимъ образомъ—быть можетъ даже лучше — если бы прямо и быстро пошла домой. Вмѣсто того, она дѣлаетъ маленькій обходъ, чтобы показаться зрителямъ съ разныхъ сторонъ. Она кокетливо покачивается, уже пройдя мимо, оборачивается съ лукавой улыбкой, чтобы бросить еще одинъ взглядъ на глядящаго ей вслѣдъ чужого человѣка. Всѣ эти движенія не способствуютъ болѣе быстрому и вѣрному достиженію цѣли и, даже напротивъ того, мѣшаютъ ему, и всетаки онѣ выдвигаютъ грацію дѣвушки. Подобно тому, какъ грубый деревянный кубокъ и рѣзной золотой кубокъ одинаково исполняютъ свою цѣль,

такъ и одна и та же цѣль можетъ быть достигнута быстро и вѣрно какъ граціозными такъ и некрасивыми движеніями. Грація есть нѣчто независимое отъ цѣли; она прибавляется къ движеніямъ для украшенія ихъ, какъ лѣпная работа украшаетъ собой полую форму кубка.

Важность понятія объ украшеніи особенно ярко выступаетъ при историческомъ изслѣдованіи прекраснаго. Изъ украшенія выработалось чисто прекрасное. Началомъ изобразительнаго искусства были украшенія орудій и одеждъ. Украшенія храмовъ и статуи боговъ изготовлялись для религіозныхъ цѣлей. Точно также и танцы служили въ началѣ религіознымъ цѣлямъ, и первыми поэтическими опытами человѣчества были гимны, славящіе боговъ.

Прежде чѣмъ пытаться установить раздѣленіе искусствъ и приводить ихъ въ систему, нужно уяснить себѣ, какое значеніе имѣетъ такого рода раздѣленіе, и какимъ образомъ слѣдуетъ его производить. Если передъ нами есть извѣстное количество вещей, и мы должны раздѣлить ихъ на группы т. е. внести въ нихъ извѣстный систематическій порядокъ, то мы можемъ сдѣлать это самымъ различнымъ образомъ, сообразно съ исходными пунктами, которые намъ служатъ для дѣленія. Возможность различнаго рода дѣленій увеличивается сообразно количеству различныхъ принциповъ дѣленія, т. е. сложности данныхъ предметовъ. Эти перекрещивающіяся на разные лады дѣленія не могутъ имѣть всѣ одинаковое значеніе. Какъ при сѣченіи кристалловъ въ различныхъ направленіяхъ мы видимъ, что сѣченія по извѣстнымъ направленіямъ, такъ называемыя естественныя сѣченія, совершаются легко, также и при всякомъ дѣленіи объективныхъ элементовъ, наприм. въ ботаникѣ, зоологіи и т.д., мы устанавливаемъ различіе между искусственными и естественными системами дѣленія. Естественныя системы опредѣляются тѣмъ, что самые принципы дѣленія выдвигаютъ съ особенной яркостью существенныя отличія отдѣльныхъ предметовъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ сходства и тождества, существующія между частями подраздѣленій; естественныя системы исходятъ такимъ образомъ изъ самой сущности предметовъ, между тѣмъ какъ всѣ искусственныя дѣленія

основываются на второстепенныхъ и отдаленныхъ принципахъ и, поэтому, не имѣютъ значенія для познаванія вещей.

Такихъ искусственныхъ дѣленій въ искусствѣ было необычайное количество, какъ это доказываетъ исторія эстетики. Всѣ они забывались такъ же скоро, какъ возникали; въ противоположность всѣмъ этимъ искусственнымъ системамъ до сихъ поръ найдена лишь одна единственная естественная система дѣленія искусствъ. Безсмертная заслуга Лессинга въ его Лаокоонѣ заключается въ томъ, что онъ первый выдвинулъ ее и сдѣлалъ изъ нея важные выводы. Принципомъ дѣленія является у него способъ изображенія. Если разсматривать отдѣльныя искусства сообразно употребляемымъ ими способамъ выраженія, то мы увидимъ, что архитектура и изобразительныя искусства употребляютъ для своего воплощенія камень, металлы, дерево и краски. Музыка же, танцы и поэзія пользуются звуками; одни изъ этихъ искусствъ дѣйствуютъ формами, находящимися въ покоѣ, другія же—посредствомъ движенія. Средства изображенія одной группы не мѣняются съ теченіемъ времени, другія же, напротивъ, мѣняются. Поэтому искусства вполнѣ цѣлесообразно можно раздѣлить на „искусства покоя“ и „искусства движенія“, или, какъ выражались иными словами, на „искусства совмѣстныхъ впечатлѣній“ и „искусства смѣняющихся впечатлѣній“. Такъ какъ и наше созерцаніе, и пониманіе художественнаго произведенія, находятся въ зависимости отъ средствъ изображенія, то можно также говорить объ „искусствахъ одновременнаго созерцанія“ и „искусствахъ послѣдовательнаго созерцанія“.

Исходя изъ этого основного дѣленія, Лессингъ рѣзко опредѣлилъ въ Лаокоонѣ различіе между изобразительными искусствами и поэзіей въ противоположность взгляду, существовавшему до него и выражавшемуся въ изреченіи, что живопись есть нѣмая поэзія, а поэзія — говорящая живопись. Онъ доказалъ неопровержимыми доводами, что поэзія можетъ изображать только нѣчто, находящееся въ движеніи; живопись же — только нѣчто, пребывающее въ покоѣ. Когда онъ дѣлаетъ отсюда дальнѣйшее заключеніе, что поэзія можетъ изображать только

дѣйствія, а живопись — тѣла, то это правило имѣетъ безусловное примѣненіе только въ одной части поэзіи, въ эпосѣ и драмѣ. Чтобы включить сюда же и лирику, нужно, какъ доказано въ предыдущей главѣ, расширить границы опредѣленія и сказать, что лирика изображаетъ тѣла и связанныя съ ними чувства посредствомъ описаній. Относительно ея однако остаются въ полной силѣ правила стиля, которыя можно вывести изъ Лессинговской основной мысли по отношенію къ поэзіи; при изображеніи комплекса данныхъ, составляющихъ картину настроенія въ пѣснѣ, лирика должна описывать только главныя части и притомъ въ порядкѣ, содѣйствующемъ легкому и сильному пробужденію въ насъ того настроенія, которое имѣется въ виду. Она должна такимъ образомъ превратить покой живописи въ движеніе, и именно въ этомъ особомъ родѣ движенія лежитъ прелесть стихотворенія.

Кромѣ названныхъ искусствъ, относящихся къ области чисто прекраснаго, есть еще нѣсколько другихъ, декоративныхъ, напримѣръ, садовое искусство, промышленное искусство и ораторское краснорѣчіе; но и они могутъ быть легко раздѣлены по вышеназванному принципу. Получаются такимъ образомъ двѣ главныя группы: искусства покоя— архитектура, пластика, живопись, садовое искусство, промышленное искусство, и искусства движенія—музыка, танцы, пантомима, поэзія и ораторское краснорѣчіе. Это дѣленіе искусствъ по способамъ изображенія, приводящее къ столь важнымъ выводамъ, принято теперь во всей научной эстетикѣ.

Съ этимъ дѣленіемъ я хотѣлъ бы еще соединить другое, намѣченное въ предыдущей главѣ; оно дѣлитъ двѣ названныя главныя группы искусствъ на два рѣзко разграниченныхъ подраздѣленія; изъ него тоже могутъ быть сдѣланы очень важные выводы. Это новое дѣленіе, которое, въ противоположность первому, какъ бы продольному, можно назвать какъ бы поперечнымъ, основано на объектѣ изображенія. Вспомнимъ установленную въ предыдущей главѣ противоположность формъ и движеній съ неопредѣленными ассоціаціями, и формъ и движеній съ опредѣленными ассоціаціями. Чистыя формы или формы съ неопредѣленными ассоціа-

ціями, — узоръ арабески, сводъ храма; формы съ опредѣленными ассоціаціями—женская рука, львиная голова. Послѣднія имѣютъ опредѣленное значеніе; это предметы, вызывающіе въ насъ опредѣленныя представленія и чувства; первыя же тоже вызываютъ чувства, но они различны для различныхъ людей и даже различны для одного и того же человѣка въ разное время, смотря по его настроенію въ данную минуту. Тоже самое и относительно движеній. Когда Вильгельмъ Телль изъ двухъ стрѣлъ, вынутыхъ изъ колчана, одну прячетъ на груди, то это движеніе съ опредѣленными ассоціаціями, т. е. дѣйствіе, а измѣненія высоты тона въ извѣстные промежутки времени, какъ они выступаютъ въ музыкальной темѣ — движенія съ неопредѣленными ассоціаціями. Съ этой точки зрѣнія искусства дѣлятся на искусства съ опредѣленными и искусства съ неопредѣленными ассоціаціями. Къ первымъ принадлежатъ: архитектура, орнаментика и музыка; къ послѣднимъ: пластика, живопись, мимика, поэзія и декоративныя искусства: садовое искусство, промышленное и ораторское. Это дѣленіе такъ же глубоко, какъ дѣленіе на искусства покоя и движенія. Не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ, куда отнести то или другое искусство. Только для опредѣленія танцевъ можетъ существовать нѣкоторое сомнѣніе, но и оно исчезнетъ при ближайшемъ разсмотрѣніи. Въ танцахъ можно различать характерные танцы и салонные или балетные. Характерные танцы заключаются большею частью въ представленіи извѣстнаго происшествія; въ народныхъ танцахъ—любовныхъ сценъ между мужчиной и женщиной, въ военныхъ танцахъ — драматизированной битвы. Балетные танцы, состоящіе главнымъ образомъ изъ ритмическихъ движеній и сплетенія отдѣльныхъ группъ съ другими, имѣютъ на первый взглядъ чисто музыкальный характеръ; но въ виду того, что движущимися являются человѣческія фигуры, т. е. формы съ опредѣленными ассоціаціями, онѣ вызываютъ совершенно опредѣленныя ассоціаціи. Такой музыкальный элементъ находится и въ поэзіи, которая является именно искусствомъ съ опредѣленными ассоціаціями κατ'ἐξοχήν; онъ выражается въ сти-

хотворномъ размѣрѣ, въ ритмѣ и аллитераціи. И все-таки не можетъ быть ни на минуту сомнѣнія относительно того, чѣмъ считать поэзію. Схематически наше общее раздѣленіе искусствъ можно представить слѣдующимъ образомъ:

	Искусства съ неопредѣлен. ассоціац.	Искусства съ опредѣленными ассоц.
Искусства покоя.	Архитектура, орнаментика.	Пластика, живопись.
Искусства движенія.	Музыка.	Танцы, пантомима, поэзія.

Такъ же, какъ изъ дѣленія искусствъ на двѣ главныя группы: искусства покоя и искусства движенія, исходятъ основныя положенія Лессинговскаго Лаокоона о границахъ живописи и поэзіи, такъ и это новое дѣленіе на искусства съ опредѣленными и искусства съ неопредѣленными ассоціаціями приводитъ къ не менѣе основнымъ положеніямъ; ихъ Гансликъ вывелъ въ своей книгѣ „О музыкально прекрасномъ“, говоря о различіи между музыкой и поэзіей. Музыка не можетъ изображать чувства; она можетъ только передать характеръ извѣстнаго движенія. Такъ какъ одинъ и тотъ же характеръ движенія можетъ быть общимъ для нѣсколькихъ, различныхъ между собою чувствъ и настроеній, то одна и та же тема вызываетъ въ различныхъ людяхъ различныя ассоціаціи и чувства; другими словами, музыка является искусствомъ съ неопредѣленными ассоціаціями. Именно то обстоятельство, что музыка при возбужденіи ощущеній нѣкоторымъ образомъ примѣняется къ существующему у даннаго лица настроенію, обусловливаетъ непосредственность и силу ея воздѣйствія. Не вызывая опредѣленныхъ чувствъ, музыка не можетъ вызвать въ насъ представленій объ опредѣленномъ конкретномъ тѣлѣ. Можно было бы возразить на это, что въ музыкѣ это также могло бы быть достигнуто упражненіемъ и привычкой, какъ при изученіи языка. Ребенокъ научается говорить, потому что извѣстные предметы сочетаются у него всегда съ одними и тѣми же

звуковыми образами. Точно также мы соединяемъ, слыша извѣстные музыкальные мотивы одновременно съ извѣстными образами, самый мотивъ съ опредѣленнымъ представленіемъ. На это можно, однако, возразить, что всѣ поэты извѣстной націи говорятъ однимъ и тѣмъ же языкомъ, а что въ музыкѣ возникло бы столько языковъ, сколько композиторовъ; изучить же ихъ было бы такъ безконечно трудно, что этимъ уничтожалось бы впечатлѣніе прекраснаго. Чтобы избѣгнуть этого, можно предположить, что разъ установленный мотивъ употреблялся бы уже всѣми композиторами въ томъ же смыслѣ; но этимъ слишкомъ ограничивалась бы свобода композиціи, и это привело бы къ отсутствію стиля и вмѣстѣ съ тѣмъ красоты въ соединеніи мотивовъ. Мнѣ кажется, что восторгъ, испытываемый поклонниками Вагнера отъ его произведеній, отчасти происходитъ отъ пріятнаго одолѣванія трудностей въ изученіи мотивовъ. При помощи руководителя они усвоили себѣ соотвѣтствіе этихъ условныхъ ассоціацій опредѣленнымъ темамъ и испытываютъ такое же удовлетвореніе, какъ мальчикъ, который говоритъ съ пріятелемъ на условномъ секретномъ языкѣ и можетъ съ нимъ переговариваться непонятнымъ для другихъ товарищей способомъ. Тѣ же выводы относятся и къ архитектурѣ.

Мы можемъ замѣтить еще дальнѣйшіе отличія обоихъ названныхъ нами подраздѣленій. Какъ указано было въ предыдущей главѣ, мы должны различать въ художественныхъ произведеніяхъ, прямое воздѣйствіе отъ ассоціацій. Каждое художественное произведеніе дѣйствуетъ въ томъ и другомъ отношеніи различно. *Въ искусствахъ съ неопредѣленными ассоціаціями преобладаетъ прямое воздѣйствіе, въ искусствахъ съ опредѣленными ассоціаціями — ассоціаціи.* Такъ въ произведеніяхъ архитектуры насъ больше всего восхищаетъ гармоничное отношеніе отдѣльныхъ частей зданія, его соразмѣрность, т. е. разнообразное слѣдованіе формъ и отношеній. Точно также эстетическое воздѣйствіе музыки зависитъ преимущественно отъ ритма и формы мелодіи, отъ варіаціи одной и той же темы, отъ архитектоники и различныхъ сплетающихся между собою голосовъ и созда-

ваемыхъ этимъ гармоничныхъ образовъ. Только уже на второмъ планѣ выступаютъ вызываемыя ими ассоціаціи чувствъ. Изобразительныя искусства и поэзія дѣйствуютъ отчасти тоже посредствомъ прямого воздѣйствія. Прекрасныя формы и отношенія въ статуяхъ, яркія краски и гармоничныя сочетанія въ картинахъ, ритмъ стиха, пріятные звуки словъ, аллитераціи и рифмы въ стихахъ содѣйствуютъ несомнѣнно общему впечатлѣнію прекраснаго, но гораздо сильнѣе выступаютъ при этомъ ассоціаціи, связанныя съ формами и звуками, т. е. смыслъ этихъ словъ и звуковъ. Это видно изъ того, что для насъ пропадаетъ большая часть удовольствія, если стихотвореніе произнесено на непонятномъ для насъ языкѣ, хотя бы звукъ словъ былъ бы очень красивымъ и построеніе строфъ въ высшей степени искуснымъ. Точно также картина, даже если композиція благородна, и краски очень красивы, оставляетъ насъ равнодушными, разъ мы не знаемъ, что на ней представлено, хотя и безъ того уже возникаютъ главнѣйшія ассоціаціи. Мы узнаемъ значеніе большинства воспроизведенныхъ на картинѣ формъ; недостаетъ только основной мысли и нѣсколькихъ ассоціацій общаго характера, составляющихъ соединительное звено.

Мы можемъ, согласно съ этимъ, раздѣлить установленныя нами двѣ новыя группы на искусства съ преобладаніемъ прямого воздѣйствія—музыка и архитектура, и искуства, дѣйствующія путемъ ассоціацій—изобразительныя искусства и поэзія. Если мы хотимъ опредѣлить отношеніе прямого воздѣйствія къ ассоціаціямъ въ отдѣльныхъ искусствахъ, то мы можемъ поставить эти искусства рядомъ: вначалѣ тѣ, въ которыхъ преобладаетъ прямое воздѣйствіе, а за ними тѣ, въ которыхъ сильнѣе ассоціаціи. Рядъ этотъ будетъ слѣдующій: архитектура, орнаментика, музыка; балетные танцы, пластика, живопись, характерные танны, пантомима и и поэзія. Грань между музыкой и балетными танцами такъ глубока и опредѣленна, что ею вполнѣ оправдывается дѣленіе по этому принципу.

Третій принципъ, по которому можно дѣлить объ названныя групы, лежитъ въ понятіи слѣдованія природѣ. Если мы это слово поймемъ въ его непосредственномъ узкомъ значеніи, какъ подражаніе чему-то объективному, стоя-

щему внѣ насъ, то искусства съ опредѣленными ассоціаціями — пластика, живопись, танцы и поэзія—должны быть опредѣлены, какъ подражательныя искусства; искусства же съ неопредѣленными ассоціаціями, музыка и архитектура, какъ неподражательныя. Зодчество Аристотель совершенно исключаетъ изъ своей схемы искусства, потому что оно не заимствуетъ формъ у природы, и не является подражательнымъ искусствомъ. Музыку же онъ причисляетъ къ подражательнымъ искусствамъ, потому, что въ древности музыка не развилась еще въ самостоятельное искусство. Она занимала только служебное положеніе и выступала большею частью только въ соединеніи съ танцами и поэзіей. Такъ какъ танцы и поэзія принадлежатъ къ подражательнымъ искусствамъ, то Аристотель причислялъ къ нимъ и музыку. Музыка же въ чистомъ видѣ проявляется только въ инструментальномъ творчествѣ и потому всѣ свойства должны выводиться именно изъ инструментальной музыки, а не изъ вокальной. Инструментальная музыка воплощаетъ чистыя движенія, которыхъ нѣтъ въ природѣ, и поэтому музыка не подражательное искусство.

Соберемъ теперь всѣ выводы, къ которымъ пришли касательно дѣленія искусствъ. Мы дѣлимъ искусство по двумъ перпендикулярнымъ направленіямъ на двѣ группы, такъ что въ общемъ образуются четыре подраздѣленія. При первомъ дѣленіи, которое основывается на средствахъ изображенія, отдѣляются искусства покоя отъ искусства движенія. или, иначе говоря, искусства дѣлятся на искусства совмѣстныхъ и чередующихся впечатлѣній, или, наконецъ, въ другомъ пониманіи, одновременнаго созерцанія и смѣняющихся впечатлѣній. При второмъ дѣленіи, которое совершается на основаніи объектовъ изображенія, искусства дѣлятся на двѣ группы: искусства съ неопредѣленными ассоціаціями и искусства съ опредѣленными ассоціаціями, или еще по другому важному свойству — на искусства съ преимущественно прямымъ воздѣйствіемъ и искусства съ преобладаніемъ ассоціацій, или, наконецъ, съ точки зрѣнія подражанія природѣ, на искусства подражающія и неподражающія. Четыре подраздѣленія искусствъ

могутъ быть, слѣдовательно, разграничены одно отъ другого и опредѣлены слѣдующимъ образомъ:

1. Группа не подражательныхъ искусствъ покоя—архитектура и орнаментика—изображаетъ чистыя формы посредствомъ камня, дерева, металла, красокъ и рисунка.

2. Группа подражательныхъ искусствъ покоя: пластика и живопись изображаютъ тѣла посредствомъ камня, дерева, металла, красокъ, формы и рисунка.

3. Группа неподражательныхъ искусствъ движенія—музыка—представляетъ чистыя движенія посредствомъ тона и ритма.

4. Группа подражательныхъ искусствъ движенія—мимика и поэзія—изображаетъ дѣйствіе посредствомъ движенія человѣческаго тѣла, а также звуковъ и словъ.

Дальнѣйшее подраздѣленіе этихъ же группъ, какъ отчасти показалъ Аристотель, возможно, если избрать способъ изображенія, какъ принципъ дѣленія. Чистыя формы изображаются въ пространствѣ посредствомъ камня, дерева, металла въ архитектурѣ и посредствомъ рисунка и красокъ въ орнаментикѣ. Чистыя движенія, понимаемыя, какъ общія измѣненія, изображаются посредствомъ тона и ритма въ музыкѣ, посредствомъ движенія человѣческаго тѣла или воды, отчасти въ танцахъ и фонтанахъ. Тѣла же изображаются въ пространствѣ посредствомъ камня, дерева, металла въ пластикѣ, рисунка и красокъ въ живописи; посредствомъ описанія и словъ въ лирикѣ. Дѣйствія воспроизводятся пластически въ пространствѣ посредствомъ движенія въ танцахъ и въ пантомимѣ посредствомъ движеній человѣческаго тѣла совмѣстно съ рѣчами въ драмѣ, на поверхности игрой тѣней; въ эпосѣ словесной передачей.

Наконецъ можно указать еще на двѣ другія, второстепенныя точки зрѣнія, служащія для дѣленія искусствъ: именно дѣленіе на различные роды прекраснаго, которымъ пользуются въ различныхъ искусствахъ. Чистая красота воплощается въ пластикѣ, живописи, музыкѣ, мимикѣ и поэзіи. Область декоративныхъ искусствъ—орнаментика, промышленное искусство, садовое, ораторское искусство и, наконецъ, архитектура. Практическія цѣли имѣются въ виду и въ архитектурѣ. Зданія служатъ или для большихъ скопленій

людей, какъ храмы, судебныя зданія, театры, или отдѣльнымъ людямъ, какъ дворцы и замки. Быть можетъ это было для необычайно тонкаго эстетика Аристотеля, причиной, по которой онъ исключилъ архитектуру изъ схемы искусствъ. Кромѣ того можетъ идти рѣчь объ искусствахъ, основанныхъ на прекрасномъ въ природѣ, и тѣхъ, которыя основаны на искусственно-прекрасномъ. Искусственно-прекрасное воплощается въ зодчествѣ, орнаментикѣ, пластикѣ, живописи, промышленномъ производствѣ, музыкѣ, поэзіи и ораторскомъ искусствѣ. Подражаніемъ прекрасному въ природѣ являются танцы, пантомимы, актерское искусство и садовое. Въ трехъ первыхъ искусствахъ второй группы элементомъ художественнаго воздѣйствія является естественный человѣческій образъ, въ послѣднихъ же — предметы внѣшней природы: деревья, долины, ручьи, пруды, утесы и т. д.

Рядомъ съ характерными различіями, обусловливающими рѣзкое раздѣленіе искусствъ, громадное значеніе имѣютъ также переходы между различными искусствами; благодаря сходству между отдѣльными группами, составляются цѣльныя художественныя произведенія соединеніемъ двухъ или нѣсколькихъ искусствъ. Это сочетаніе нѣсколькихъ родовъ искусствъ въ одномъ художественномъ произведеніи управляется нѣсколькими законами. Чтобы вывести ихъ, мы должны прежде всего найти такія художественныя произведенія, въ созданіи которыхъ участвуютъ нѣсколько искусствъ. Въ области искусствъ покоя, всѣ искусства соединяются въ такомъ художественномъ произведеніи, какъ дворецъ: архитектура создаетъ самое зданіе; пластика украшаетъ фронтоны лѣпной работой, а также внутренніе покои, ниши и кровли; живопись украшаетъ наружныя стѣны, расцвѣчивая ихъ, и покрываетъ стѣны и потолки комнатъ картинами; архитектура и пластика соединяются въ статуяхъ, покоющихся на архитектоническомъ пьедесталѣ, окруженномъ полукруглой колоннадой или покрытой сводчатымъ верхомъ. Архитектоника соединяется съ живописью, создавая художественныя рамы для картинъ. То же самое относится и къ искусствамъ движенія. Не можетъ обходиться въ своихъ созиданіяхъ безъ музыки и темпа танцовальное искусство. Музыка тоже тѣсно соеди-

няется съ поэзіей въ написанной для голоса пѣснѣ. Эти же оба искусства дѣйствуютъ совмѣстно въ мелодрамѣ. Въ очень тѣсномъ соединеніи находятся также мимика и поэзія въ актерскомъ искусствѣ. Наконецъ всѣ искусства движенія, музыка, мимика и поэзія соединяются въ оперѣ.

Разсматривая приведенный рядъ сочетаній искусствъ, мы видимъ, что они дѣлятся на двѣ, рѣзко раздѣленныя между собою, группы. Въ первой изъ этихъ группъ одно изъ соединяющихся искусствъ совершенно теряетъ свою самостоятельность и является лишь вспомогательнымъ для поддержки другого, т. е. исполняетъ служебную роль ввиду практической цѣли, какъ напримѣръ, архитектура для архитектоническаго пьедестала статуи и орнаментика для рамы картины. Пьедесталъ безъ статуи и рама безъ картины не имѣютъ достаточной самостоятельности, чтобы быть произведеніями искусства сами по себѣ. Ихъ цѣль выдвинуть статую и придать законченность написанной картинѣ; это вноситъ единство въ ихъ разнообразныя части. Къ этой группѣ относятся также соединенія танцевъ и музыки. Музыка въ нихъ имѣетъ вспомогательное значеніе. Цѣль ея отмѣчать тактъ въ движеніяхъ тѣла. Только рѣзкое подчеркиваніе ритма ударами въ мѣдные тазы „тамъ-тамъ“, звучащія деревянныя палки, кастаньеты и т. д. нужны для танцевъ. Чѣмъ болѣе развивается самостоятельная музыкальная красота аккомпанимента для танцевъ, чѣмъ болѣе она выдѣляется сама, тѣмъ менѣе она годится для соединенія съ танцами. Она уподобляется тогда рамѣ, которая слишкомъ велика и скрадываетъ самую картину. Наконецъ, нужно еще упомянуть о соединеніи музыки и поэзіи въ мелодрамѣ, т. е. чтеніе стиховъ подъ аккомпаниментъ аккордовъ и гармоніи. Музыка здѣсь тоже играетъ служебную роль. Она должна примѣняться къ голосу говорящаго и перемѣнной гармоніей слѣдовать за развивающимися въ монологѣ чувствами и настроеніями. Она должна нѣкоторымъ образомъ составлять тему для этихъ настроеній. Во всѣхъ этихъ соединеніяхъ первой группы вспомогательныя искусства являются только украшающими.

Совершенно иными являются отношенія во второй группѣ сочетаній, которыми мы ограничимъ пока нашъ разборъ.

Въ ней всѣ соединяющіяся для общаго впечатлѣнія искусства сохраняютъ полную независимость. Мы можемъ вынести статуи и картины изъ дворца и помѣстить ихъ гдѣ нибудь въ другомъ мѣстѣ; онѣ все таки останутся самостоятельными художественными произведеніями. Точно также дворецъ не перестаетъ быть цѣльнымъ художественнымъ произведеніемъ, когда изъ него удалены украшенія его, статуи и картины. Если мы вставимъ въ пустыя ниши и на обнаженныя крыши колонны или обелиски вмѣсто статуй, и украсимъ пустыя стѣны красками или арабесками, то общее впечатлѣніе не многимъ измѣнится. Такимъ же образомъ можно раздѣлить на двѣ самостоятельныя части пропѣтую пѣсню. Стихотвореніе обыкновенно существуетъ уже ранѣе и доказываетъ тѣмъ самымъ свою самостоятельность, а музыкальная композиція очень легко можетъ быть отдѣлена отъ поэзіи и превращена въ пѣснь безъ словъ, если замѣнить голосъ повтореніемъ одного и того же звука или передавать мелодію віолончелью или фортепіаннымъ аккомпаниментомъ. Нѣсколько труднѣе доказать, что и въ драмѣ, представленной актерами, поэзія и мимика ведутъ самостоятельное существованіе. И всетаки это такъ. Драма доставляетъ намъ высокое наслажденіе и при простомъ чтеніи; съ другой стороны въ пантомимѣ, т. е. въ драматическомъ представленіи безъ словъ, мимика вызываетъ эстетическія впечатлѣнія и безъ помощи поэзіи, какъ это доказываютъ древнія пантомимы и новѣйшія мимодрамы, напримѣръ „Жанъ Майе“ Бланшара де ла Бретешъ.

Послѣ этого предварительнаго обзора мы получаемъ четыре различныхъ рода художественныхъ произведеній, въ которыхъ различныя искусства соединяются органически, не теряя своей самостоятельности. Если присмотрѣться къ нимъ ближе, то мы увидимъ, что въ дворцѣ, въ пропѣтой пѣснѣ, въ драмѣ и оперѣ сочетаются только искусства одной и той же главной группы, т. е. во дворцѣ только искусства покоя; въ пропѣтой пѣснѣ, драмѣ и оперѣ искусства движенія. Зависитъ ли это отъ управляющаго этой областью закона или это только случай, происходящій отъ несовершеннаго сопоставленія этихъ органическихъ сочетаній? Искусства покоя могутъ дѣйствовать совмѣстно

съ искусствомъ движенія: очень часто поэтическія произведенія, пѣсни, эпопеи, романсы, украшаются иллюстраціями, представляющими сцены изъ этихъ поэмъ или, напротивъ того, къ существующимъ картинамъ придумываются глубокія по мысли стихотворенія. Этимъ, казалось бы, общее впечатлѣніе отъ обоихъ искусствъ, поэзіи и живописи, значительно усиливается и возвышается, потому что, съ одной стороны, прилагаемыя картины дѣлаютъ болѣе живыми и ясными для нашихъ взоровъ представленныя въ эпопеѣ положенія, а съ другой стороны, самыя картины углубляются содержаніемъ поэтическаго произведенія и создаютъ большее количество асоціацій.

Но если и признать справедливость этихъ соображеній, то они вовсе не доказываютъ того, что требуется доказать. Несомнѣнно, что живописцы и скульпторы вдохновлялись нерѣдко въ своихъ созданіяхъ поэзіей. Многія картины и статуи непонятны безъ знакомства съ извѣстными поэтическими произведеніями. Но картины и статуи задуманы, какъ самостоятельныя художественныя произведенія; это доказываетъ, что при иллюстраціи поэтическихъ произведеній картинами и при поэтическомъ объясненіи картинъ стихами не происходитъ органическаго соединенія обоихъ искусствъ въ нераздѣльномъ художественномъ произведеніи; это скорѣе болѣе или менѣе тѣсное сближеніе различныхъ произведеній различныхъ искусствъ. Если добросовѣстно слѣдить за собой, то мы увидимъ, что невозможно одновременно слушать стихотвореніе и созерцать относящуюся къ нему картину. Когда наше вниманіе приковано къ какой нибудь прекрасной подробности картины, то мы можемъ поймать себя на томъ, что не поняли только что прочитанныхъ стиховъ, а съ другой стороны, когда мы находимся подъ впечатлѣніемъ звучности стиховъ, красоты поэтическаго образа, глубины высказанныхъ мыслей, то глаза наши, хотя и обращены на картину, но не постигаютъ смысла того, что на ней представлено. Причина въ томъ, что способъ воспріятія произведеній этихъ обѣихъ главныхъ группъ совершенно различный. Искусства покоя относятся къ искусствамъ одновременнаго созерцанія, искусства движенія требуютъ послѣдовательнаго созерцанія, и мы не мо-

жемъ въ одно и то же время созерцать тѣмъ и другимъ способомъ. Это основное положеніе подтверждается на практикѣ. Часто представленіе живыхъ картинъ сопровождается объяснительными стихами, но въ такомъ случаѣ они всегда произносятся ввидѣ пролога; только по окончаніи ихъ поднимается занавѣсъ, открывающій самую картину. Если бы стихи произносились при открытомъ занавѣсѣ, то помимо большаго напряженія участвующихъ въ живой картинѣ, и вниманіе зрителей раздвоилось бы; воспріятіе уже не было бы чистымъ и не имѣло бы эстетическаго характера. Если же, напротивъ того, хотятъ одновременно слушать стихи и созерцать картину, то нужно находящуюся въ покоѣ картину превратить въ длящееся мимическое представленіе. Это происходитъ на представленіяхъ съ волшебнымъ фонаремъ, когда во время исполненія повѣствовательнаго стихотворенія, разсказанныя въ немъ событія представляются мимически посредствомъ тѣней на бѣлой стѣнѣ. Эта игра тѣней есть искусство движенія и, поэтому, можетъ объединяться съ поэзіей въ органическое цѣлое.

Какъ съ поэзіей, такъ и съ музыкой, живопись не можетъ соединяться для созданія цѣльнаго художественнаго произведенія. Французскіе художники пытались увеличивать впечатлѣнія отъ картинъ на выставкахъ тѣмъ, что въ выставочной залѣ оркестръ исполнялъ различныя музыкальныя пьесы. По свидѣтельству всѣхъ компетентныхъ критиковъ, этимъ совершенно не достигалась желательная цѣль. Напротивъ того, музыкальный аккомпаниментъ отвлекалъ вниманіе зрителя отъ картинъ, раздвоивалъ впечатлѣніе и ослаблялъ эстетическое наслажденіе вмѣсто того, чтобы возвышать его. Съ гораздо большимъ пониманіемъ сущности отдѣльныхъ искусствъ устраивались туманныя картины религіознаго содержанія при аккомпаниментѣ классической церковной музыки, на рождественскихъ представленіяхъ въ берлинской академіи художествъ. Тамъ картины и пѣніе чередовались; этимъ избѣгалось раздвоеніе вниманія, и такъ какъ произведенія обоихъ искусствъ вызывали одинаковыя настроенія, то художественное впечатлѣніе только усиливалось.

Изъ всѣхъ предшествующихъ разсужденій мы можемъ

вывести въ качествѣ перваго закона сочетанія нѣсколькихъ искусствъ въ одномъ художественномъ произведеніи слѣдующее положеніе; невозможно, чтобы искусство покоя органически соединялось съ искусствомъ движенія; напротивъ того, искусства одной и той же главной группы, т. е. искусства покоя между собой могутъ легко соединяться въ органическое цѣлое.

Мы можемъ поставить себѣ затѣмъ вопросъ: въ какой степени отдѣльныя искусства, которыя соединяются для созданія художественнаго произведенія, участвуютъ въ общемъ впечатлѣніи? Происходитъ ли самое характерное въ общемъ впечатлѣніи главнымъ образомъ отъ одного искусства, т. е. является ли одно искусство господствующимъ и дающимъ тонъ, или же всѣ одинаково участвуютъ въ общемъ впечатлѣніи? Если разсматривать такое художественное произведеніе, какъ дворецъ, то очевидно, что эстетическое общее впечатлѣніе главнымъ образомъ основано на архитектоникѣ, а не на заключенныхъ въ стѣнахъ дворца произведеніяхъ изобразительныхъ искусствъ. Если мы замѣнимъ находящіяся во дворцѣ картины и статуи другими, то общее впечатлѣніе только нѣсколько измѣнится; но получится совершенно другое эстетическое впечатлѣніе, если находящіяся во дворцѣ картины и статуи будутъ окружены другимъ зданіемъ.

Такъ же, какъ здѣсь архитектура играетъ главную роль, сравнительно съ пластическими искусствами, такъ и въ пѣснѣ музыка важнѣе поэзіи. Композиторъ можетъ повторять имѣющія особое значеніе слова текста, даже цѣлыя стихи и строфы, если этого требуетъ музыкальная тема, а при чтеніи стихотворенія такое свободное обращеніе было бы крайне нехудожественнымъ. Затѣмъ мы можемъ сдѣлать ту же провѣрку, какъ и съ дворцомъ. Если одно и то же стихотвореніе передается въ двухъ различныхъ музыкальныхъ композиціяхъ, то намъ кажется, что мы слышали два совершенно различныхъ художественныхъ произведенія. Если же, напротивъ того, одна и та же мелодія поется два раза съ различными, приспособленными къ ней текстами, то впечатлѣніе получается очень сходное. Наконецъ, вѣрность нашего положенія доказывается еще тѣмъ спо-

собомъ, какимъ образуется сужденіе объ извѣстной музыкальной композиціи: сначала играютъ на роялѣ мелодію пѣсни и гармонію и судятъ о томъ, красивы ли и благодарны выраженныя въ ней музыкальныя темы; послѣ того перечитываютъ стихотвореніе и изслѣдуютъ, соотвѣтствуетъ ли изображенное въ немъ настроеніе характеру движенія и мелодіи. Если соотвѣтствіе полное, то композиція считается хорошей. Только профанъ въ музыкѣ будетъ сначала читать стихотвореніе, потомъ слушать пѣсню, а потомъ уже задаваться вопросами, усиливается ли и возвышается впечатлѣніе отъ присоединенія музыки. При второмъ способѣ сужденія можно иногда одобрить композицію, которая, быть можетъ, только хорошо исполнена, но не имѣетъ ни одной музыкальной идеи, между тѣмъ какъ при первомъ родѣ критики такой недостатокъ прежде всего бросается въ глаза.

Часто говорили, что вокальная музыка окрашиваетъ рисунокъ текста. Это сравненіе поверхностно и въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ прямо фальшиво; мелодія составляетъ основу музыкальнаго впечатлѣнія, а текстъ только прибавочный, второстепенный элементъ; музыку нужно разсматривать, поэтому, какъ рисунокъ, а текстъ, какъ окраску, т. е. нужно сказать, что текстъ окрашиваетъ рисунокъ музыки. Въ этомъ смыслѣ высказывается и Ганслікъ въ слѣдующихъ словахъ: *). „Съ тѣхъ поръ какъ Глюкъ въ необходимой реакціи противъ мелодичныхъ преувеличеній итальянцевъ повернулъ назадъ и остановился уже слишкомъ далеко за нужной серединой (такъ же, какъ въ настоящее время Рихардъ Вагнеръ), всѣ повторяютъ за нимъ выраженную въ „Альцестѣ“ мысль, что текстъ составляетъ „вѣрный и гармоничный“ рисунокъ, который музыка должна только окрасить. Если музыка только раскрашиваетъ стихотвореніе, если она, обладая сама и рисункомъ и красками, не вноситъ ничего совершенно новаго въ область прекраснаго и не дѣлаетъ слова какъ бы вьющимся вокругъ нея плющемъ, то тогда она поднимается не выше ученическаго опыта или диллетантскаго развлеченія, не достигая чистой высоты искусства“.

*) Hanslick. Vom Musikalisch Schönen. 4-ое изд. Лейпц. 1874. стр. 28. Примѣч.

Все, что здѣсь говорится относительно пѣсни, справедливо и относительно оперы. И въ оперѣ также музыка всегда должна имѣть преимущество надъ поэзіей. Когда возникаетъ между этими двумя искусствами иногда неизбѣжное столкновеніе, то нужно отдавать преимущество музыкѣ, какъ господствующему искусству. Если, напримѣръ, поэзія жалуется, что частыя повторенія въ оперѣ словъ и цѣлыхъ фразъ, скучныхъ и утомительныхъ, совершенно не подходятъ къ положенію, если находятъ неестественнымъ, чтобы двое людей пѣли одновременно, также какъ они не могутъ говорить вдвоемъ и т. д., то музыка на это отвѣчаетъ слѣдующее: если бы признать жалобы поэзіи и удалить то, что она требуетъ, то пропало бы для музыки то, что есть самаго характернаго для нея: твердая форма и линія замѣнились бы безконечной мелодіей; красивое чередованіе одиночнаго пѣнія, дуэтовъ, терцетовъ и хора должно было бы уступить мѣсто утомительному безконечному речитативу. Въ этомъ спорѣ нужно несомнѣнно отклонить жалобы поэзіи, замѣтивъ, что въ оперѣ прежде всего дѣло идетъ о требованіяхъ музыки, и уже когда они исполнены, можно имѣть въ виду желанія поэзіи. Вагнеровская теорія объ одинаковыхъ правахъ музыки и поэзіи въ музыкальной драмѣ фальшива: въ оперѣ главное значеніе имѣетъ музыка, и поэзія является здѣсь, по выраженію Моцарта, послушной дочерью музыки.

Архитектура среди искусствъ покоя и музыка среди искусствъ движенія должны занимать первенствующее положеніе при сочетаніи нѣсколькихъ искусствъ въ одномъ художественномъ произведеніи; это явствуетъ изъ приведенныхъ выше разсужденій о сущности отдѣльныхъ искусствъ: архитектура и музыка—искусства съ неопредѣленными ассоціаціями; дѣйствіе ихъ основано главнымъ образомъ на прямомъ формальномъ факторѣ, который сохраняетъ свою силу и тогда, когда присоединяются другія искусства. Формальный факторъ даетъ планъ и основныя черты объединеннаго художественнаго произведенія, и планъ этотъ только разрабатывается въ отдѣльныхъ частяхъ и по разнымъ направленіямъ посредствомъ присоединенія другихъ искусствъ съ опредѣленными ассоціаціями. Но ассоціаціи

эти уже не могутъ вполнѣ измѣнить его. Это второй важный законъ; онъ опредѣляетъ соединеніе нѣсколькихъ искусствъ въ одно органическое цѣлое; его можно выразить въ слѣдующей формѣ: „Въ художественномъ произведеніи, созданномъ изъ совокупности нѣсколькихъ искусствъ одной и той же главной группы, одно искусство всегда имѣетъ преимущество надъ другими, и таковымъ является всегда искусство съ неопредѣленными ассоціаціями, т. е. въ искусствахъ покоя—архитектура, въ искусствахъ движенія—музыка.

Оглянемся теперь на пройденный нами путь. Въ первой главѣ мы исходили изъ основной задачи эстетики: что такое прекрасное? Мы назвали прекраснымъ то, что вызываетъ въ насъ совершенно опредѣленнаго рода удовлетвореніе, такъ называемую эстетическую радость. При болѣе точномъ изученіи мы увидѣли, что она всегда соединена съ духовной дѣятельностью, обладающею характерными особенностями игры. Исходя изъ понятія объ игрѣ, мы могли опредѣлить свойства, необходимыя для игры: безцѣльность, отсутствіе усилій и многосторонность. Изслѣдованіе нашихъ чувствъ показало намъ, что только зрѣніе и слухъ могутъ дать эстетическія ощущенія, представленія и чувства, и этимъ путемъ мы пришли къ ясному и полному опредѣленію эстетической игры: эстетическое наслажденіе заключается въ созданной зрительными и слуховыми раздраженіями безцѣльной игрѣ ощущеній, ассоціацій и чувствъ, которыя въ изобиліи и какъ бы сами собой стремятся къ одной общей цѣли.

Изъ свойствъ эстетической игры мы вывели во второй главѣ необходимыя и достаточныя условія для созданія прекраснаго. Мы увидѣли, что признаками художественнаго произведенія являются образность, обиліе ассоціацій и единство въ разнообразіи. Понятіе объ образности двоякое: въ пластикѣ, живописи и поэзіи оно совпадаетъ съ Аристотелевской mimesis, подражаніемъ природѣ; въ музыкѣ и архитектурѣ оно обозначаетъ наглядность для внѣшнихъ чувствъ. Подробный разборъ происхожденія ассоціацій позволяетъ намъ узнать основное различіе въ

происхожденіи ихъ: мы отдѣлили чистыя „формы и движенія“, т. е. формы и движенія съ неопредѣленными ассоціаціями отъ „тѣлъ и дѣйствій“, т. е. формъ и движеній съ опредѣленными ассоціаціями. Единство въ разнообразіи, которое, быть можетъ, составляетъ главнѣйшее свойство художественнаго произведенія, скрываетъ въ себѣ цѣлый рядъ различныхъ эстетическихъ принциповъ. Для обзора ихъ мы различаемъ отношенія единства высшаго и низшаго порядка. Первыя господствуютъ главнымъ образомъ среди чувственныхъ элементовъ, и къ нимъ относятся принципы симметріи, правильности, пропорціи, золотого сѣченія и соразмѣрности. Къ послѣднимъ, которыя проявляются главнымъ образомъ въ ассоціаціяхъ, вызванныхъ художественными произведеніями, мы причисляемъ принципъ стиля и идеализаціи, принципъ истины и понятности и, наконецъ, понятіе объ идеѣ и основномъ построеніи художественнаго произведенія. Опредѣленіе художественнаго произведенія, которое вытекаетъ изъ этихъ соображеній, слѣдующее: художественное произведеніе результатъ объединеннаго и полнаго ассоціацій разнообразія.

Въ третьей главѣ мы воспользовались установленными выводами о существѣ художественнаго произведенія для дѣленія прекраснаго и искусствъ. Съ точки зрѣнія образности прекрасное дѣлится на прекрасное въ природѣ и въ искусствѣ; по характеру ассоціацій — на возвышенное и комичное, а по способу объединенія разнообразія—на чисто прекрасное и на декоративное искусство. Затѣмъ мы дѣлили искусства по двумъ перпендикулярнымъ направленіямъ. Если руководствоваться, какъ принципами дѣленія, способами изображенія, то искусство дѣлится на двѣ главныя группы: искусства покоя и искусства движенія или, по другому выраженію, искусства сосуществующихъ и искусства послѣдовательныхъ впечатлѣній, и, наконецъ, искусства совмѣстнаго и искусства послѣдовательнаго созерцанія. Если же объекты представленія являются принципами дѣленія, то происходитъ дѣленіе на искусства съ опредѣленными и искусства съ неопредѣленными ассоціаціями, или же—выдвигая другой характерный признакъ—на искусства прямого воздѣйствія и на искусства съ преобладаніемъ ассоціацій; или, наконецъ, выражаясь еще

инымъ образомъ—на искусства подражательныя и неподражательныя. Эти перпендикулярныя дѣленія дѣлятъ общую массу искусствъ на четыре различныя подраздѣленія: группа первая—архитектура, орнаментика, группа вторая—пластика и живопись, группа третья — музыка; группа четвертая — танцы, мимика и поэзія. Наконецъ, мы подвергли тщательному изслѣдованію художественныя произведенія, для созданія которыхъ соединяются нѣсколько искусствъ. Мы ограничились при этомъ такими соединеніями, въ которыхъ всѣ сочетающіяся искусства сохраняютъ свою самостоятельность, и нашли, что такого рода соединенія управляются двумя важными законами: во первыхъ, невозможно, чтобы искусства покоя вступали въ органическое соединеніе съ искусствами движенія; напротивъ того, искусства одной и той же главной группы, т. е. искусства покоя между собой и искусства движенія между собой могутъ легко соединяться въ одно органическое цѣлое,—и во вторыхъ, въ художественныхъ произведеніяхъ, созданныхъ взаимодѣйствіемъ нѣсколькихъ искусствъ одной и той же главной группы, одно искусство всегда преобладаетъ надъ другими, и такимъ преобладающимъ искусствомъ является искусство съ неопредѣленными ассоціаціями, т. е. въ искусствахъ покоя архитектура, въ искусствахъ движенія—музыка.

Такова Канто-Спенсеровская теорія эстетической игры. Въ своихъ возраженіяхъ противъ этой теоріи Гюйо смѣшиваетъ понятіе игры и забавы. Онъ предполагаетъ, что по Спенсеровскому пониманію, искусство должно быть непремѣнно легкомысленной забавой, доставляющей лишь поверхностное удовольствіе и недостойной серьезныхъ людей. Онъ борется такимъ образомъ только противъ иллюзіи своего собственнаго ложнаго пониманія, для котораго нѣтъ никакого основанія въ самой теоріи. Это доказано въ предыдущихъ разсужденіяхъ. Художественное произведеніе является тѣмъ болѣе законченнымъ и великимъ, чѣмъ богаче вызываемыя имъ ассоціаціи. Оно должно упражнять всѣ наши духовныя силы и трогать насъ до глубины души. Это говоритъ и Шиллеръ, послѣдователь идей Канта въ предисловіи къ „Мессинской невѣстѣ“: „Всякое искусство посвящено радости, и нѣтъ болѣе

высокой и болѣе серьезной задачи, чѣмъ доставлять счастье человѣку". Высшимъ же наслажденіемъ является свобода духа, проявляющаяся въ живой игрѣ всѣхъ силъ.

Далѣе Гюйо основываетъ на безцѣльности эстетической игры предположеніе, что искусство не имѣетъ или никакой или очень мало цѣны для жизни или развитія человѣческой культуры; но и это заключеніе ложное. Всякая дѣятельность организма, будь она безцѣльна или направлена на опредѣленную цѣль, упражняетъ и развиваетъ его. Движеніе руки, сопровождающее рѣчь, не менѣе укрѣпляетъ мускулы руки, чѣмъ питаніе тѣла. А такъ какъ эстетическая игра упражняетъ высшія духовныя силы, т. е. тѣ, которыя наиболѣе способствуютъ развитію человѣка, то ясно, что искусство должно имѣть громадное вліяніе на развитіе культуры. По Спенсеровской теоріи всякая игра—подражаніе полезной для отдѣльной особи или для всего рода дѣятельности. Я старался доказать въ первой главѣ, что эстетическая игра подражаетъ дѣятельности, нужной для прогресса, именно дѣятельности научнаго изслѣдователя. Общей чертой обѣихъ дѣятельностей является ихъ попытка привести въ систему множество данныхъ элементовъ и найти законы, управляющіе рядомъ явленій. Съ другой стороны, онѣ тѣмъ отличаются между собой, что научный изслѣдователь находитъ эти законы путемъ долгихъ и тяжелыхъ трудовъ и каждую минуту даетъ себѣ отчетъ, въ какихъ границахъ выставленныя имъ формулы имѣютъ силу; художникъ же, какъ и созерцатель, постигаетъ художественное произведеніе путемъ чувственныхъ воспріятій, какъ гармоничное цѣлое, не отдавая себѣ отчета о внутреннихъ законахъ, управляющихъ цѣлымъ.

Генію художника не поставлено никакихъ границъ въ выборѣ матеріаловъ для разработки. Даже самыя спорныя научныя мысли и понятія, которыя являются результатомъ долгихъ и тяжелыхъ трудовъ, преображаются искусствомъ въ живые образы. Это видно изъ самыхъ прекрасныхъ стихотвореній Шиллера. Тяжелыя и сложныя этическія задачи становятся ясными и прозрачными, когда опытная рука поэта развиваетъ ихъ передъ нами въ драмѣ. Греческіе трагики

несомнѣнно больше вліяли на этическое развитіе человѣчества, чѣмъ греческіе философы. Все великое и цѣльное, что человѣчество создало и завоевало въ своемъ развитіи—будь то научныя идеи, новыя міросозерцанія или этическія идеи, все значительное, что создала природа и исторія, хранится въ широкомъ царствѣ искусства. Но оно въ немъ не разбросано и не разбито въ куски, какъ въ природѣ, не таково, каковымъ его описываетъ трезвый изслѣдователь или каковымъ оно является отуманенному страстями взору современника; оно является очищеннымъ отъ всего случайнаго и несущественнаго, въ прекрасныхъ, доступныхъ чувствамъ формахъ, гармоничнымъ и законченнымъ въ себѣ цѣлымъ—завѣщаніемъ ушедшихъ поколѣній тѣмъ, которыя идутъ на смѣну. Въ то время, какъ великія и движущія идеи лежатъ въ сохранности, подобно золотымъ слиткамъ, въ погребахъ, въ наукѣ и исторіи, куда ведетъ только тяжелый путь сознанія—въ художественныхъ произведеніяхъ онѣ лежатъ отлитыя въ прекрасныя монеты, готовыя къ употребленію всѣхъ, кто хочетъ ими пользоваться. Такимъ образомъ человѣкъ создалъ себѣ рядомъ съ дѣйствительнымъ міромъ міръ идеальный, міръ прекрасныхъ иллюзій, въ которомъ онъ властвуетъ, подобно Богу, свободный въ творчествѣ и въ наслажденіи; туда онъ спасается, когда горе и заботы дѣйствительности угрожаютъ придавить его, и тамъ собираетъ силы для дальнѣйшаго стремленія впередъ, для защиты своихъ идеаловъ.

Повторимъ еще разъ, что Канто-Спенсеровская теорія эстетики считаетъ эстетическое наслажденіе игрой, а не легкомысленной забавой. Эта эстетическая игра безцѣльна, т. е. она не направлена на опредѣленную, полезную для данной особи или рода цѣль, но она имѣетъ чрезвычайно сильное вліяніе на культурное развитіе человѣчества. Мнѣ приходилось часто опровергать Гюйо въ его теоретическихъ взглядахъ на принципы искусства, но я совершенно согласенъ съ нимъ относительно практическихъ цѣлей и будущности искусства. И ничѣмъ лучшимъ нельзя закончить мой маленькій очеркъ, какъ прекрасными словами, его вступленія въ „Problèmes de l'esthétique contemporaine“: Высшая задача искусства заключается въ томъ, чтобы заставить биться человѣческое сердце, и такъ какъ

сердце центръ жизни, то искусство должно соприкасаться съ нравственнымъ и матеріальнымъ существованіемъ человѣчества. Что останется когда нибудь отъ нашихъ различныхъ религіозныхъ и нравственныхъ вѣрованій? Быть можетъ, очень немного; но если насъ спросятъ, что останется отъ нашего искусства, отъ музыки, живописи и въ особенности отъ того искусства, въ которомъ соединены всѣ другія—отъ поэзіи, то мы можемъ смѣло отвѣтить: все, или, по крайней мѣрѣ, все, что въ ней есть хорошаго, глубокаго и серьезнаго".

Предположительное содержаніе серіи 1899 г. таково:

Естествознаніе.

М. ТИХВИНСКІЙ. Система и методъ современной химіи.

АРЧИБАЛЬДЪ. Жизнь земной атмосферы. Перев. съ англ.

Л. КРЖИВИЦКІЙ. Физическая антропологія. Перев. съ польскаго (при содѣйствіи автора) С. Д. Романовскаго-Романько.

Философія и психологія.

ЛИХТЕНБЕРЖЕ. Нитше и его философія.

ЛЕДДЪ. Очеркъ элементарной психологіи Перев. съ англ. Н. Спиридонова.

Общественныя науки и исторія

ГОБСОНЪ. „Безработица".

К. БРЕЙЗИГЪ. Общественное развитіе главнѣйшихъ западно-европейскихъ народовъ съ 1500 г.

В. КЛЕЙ. Чахотка, какъ соціальное явленіе. Пер. съ нѣм. съ дополненіями д-ра мед. А. Яроцкаго.

Новое изданіе сочиненій

Чарльза Дарвина.

Въ это изданіе, кромѣ двухъ томовъ, вышедшихъ въ 1896 году, войдутъ еще два дополнительныхъ тома.

Составъ новаго изданія:

Томъ I. (Вышелъ изъ печати). **Автобіографія Ч. Дарвина.** Пер. проф. **К. ТИМИРЯЗЕВА.**—**Путешествіе вокругъ свѣта на кораблѣ Бигль.** Переводъ подъ редакціей профессора **А. БЕКЕТОВА.**—**Теорія происхожденія видовъ путемъ естественнаго подбора.** Перев. проф. **К. ТИМИРЯЗЕВА.**—Томъ II. (Вышелъ изъ печати). **Происхожденіе человѣка и половой подборъ.** Перев. проф. **И. СѢЧЕНОВА.**—**О выраженіи ощущеній у человѣка и животныхъ.** Переводъ подъ редакціей академика **А. О. КОВАЛЕВСКАГО.**—Томъ III (Вышелъ изъ печати I выпускъ). **Прирученныя животныя и воздѣланныя растенія.** Пер. **В. КОЗАЛЕВСКАГО,** для новаго изданія переработанный профессоромъ **М. А. МЕНЗБИРОМЪ** и преф. **К. А. ТИМИРЯЗЕВЫМЪ.** — Томъ IV. **Приспособленіе орхидныхъ къ оплодотворенію насѣкомыми.**—**Лазящія растенія.**—**Насѣкомоядныя растенія.** Перев. подъ ред. проф. **К. А. ТИМИРЯЗЕВА.**—**Участіе дождевыхъ червей въ образованіи растительнаго слоя почвы.**

Подписная цѣна на все изданіе 6 р., съ пересылкой 8 р.

Допускается разсрочка:

	Безъ пересылки:	Съ пересылкою:
1-ый взносъ	5 р.	6 р.
2-ой „	1 р.	2 р.
Итого	6 р.	Итого . . 8 р.

IV-й томъ высылается безплатно.

Желающіе подписаться только на 2 тома. (III-й и IV-й) вносятъ при первомъ взносѣ 2 р., при второмъ (по полученіи III-го тома) 1 руб., съ пересылкой 2 руб.

Вышли изъ печати первый и второй томы.

Цѣна 4 р. 50 к.

ДЮРИНГЪ, Е. Великіе люди въ литературѣ: Критика современной литературы съ новой точки зрѣнія. Пер. съ нѣмецкаго Ю. М. Антоновскаго. Спб. 1897. Ц. 3 р. 50 к.

РЕМКЕ, І. Очеркъ исторіи философіи. Пособіе для самообразованія и для студентовъ. Перев. съ нѣм. Н. Лосскаго, подъ ред. Я. Колубовскаго. 340 стр. (Культ.-историч. Библ.) Спб. 1898. Ц. 1 р. 50 к.

СПЕНСЕРЪ, ГЕРБЕРТЪ. Происхожденіе науки. Перев. съ англ. Спб. 1898 г. Стр. 97. Ц. 30 к.

ДЕМОРЪ, МАССАРЪ и ФАНДЕРФЕЛЬДЕ, Регрессивная эволюція въ біологіи и соціологіи. Перев. съ франц. подъ ред. Д. Коропчевскаго и В. Фаусека, Спб. 98 г. Ц. 1 р. 25 к.

НИТТИ, Ф. Народонаселеніе и общественный строй. Перев. съ франц. **О. Н. Полевой,** подъ редакціей **Д. Коропчевскаго.** Спб. 1898 г. Цѣна 1 р. 25 к.

ТЭ ЛОРЪ, ЭДУАРДЪ Б. Первобытная культура. Изслѣдованія развитія миѳологіи, философіи, религіи, языка, искусства и обычаевъ. 2-е изданіе, исправленное и дополненное по третьему англійскому изданію 1891, подъ редакціей Д. А. Коропчевскаго. въ 2-хъ томахъ. Спб. 1896 и 1897 гг. Цѣна за оба тома 4 р.

ПРУГАВИНЪ, А. С. Законы и справочныя свѣдѣнія по начальному народному образованію. Спб. 98. Ц. 3 р. 50 к.

Каталогъ дешевыхъ и общедоступныхъ книгъ. Составилъ С. А. Ч. До 3000 названій. Указаны одобрен. М. Н. П. Ц. 20 к. Высылается за 4 семи коп. марки.

РЕКЛЮ, Э. Земля. Описаніе жизни земного шара. Переводъ безъ пропусковъ съ послѣдняго французскаго изданія. Ц. за всѣ шесть вып. 6 р. 70 к.

Содержаніе: Вып. I. Земля какъ планета.—Горы и равнины. 2-е изд. Ц. 90 к.—Вып. II. Круговоротъ воды на земномъ шарѣ. 2-е изд. Ц. 1 р. 30 коп.—Вып. III. (печ.) Подземныя силы. (Вулканы, землетрясенія, поднятіе и опусканіе почвы). Ц. 1 р. 10 к. — Вып. IV. Океанъ. Ц. 1 р. 10 к.—Вып. V. Атмосфера. Ц. 1 р.—Вып. VI. Жизнь на земномъ шарѣ. Ц. 1 р. 30 к. Каждый выпускъ снабженъ многочисленными рисунками и географ. картами.

РЕКЛЮ, Э. Земля и люди. Всемірная географія.

Вып. I. **Швеція и Норвегія.** Полн. перев. съ франц. П. Краснова. Съ 77 рис., съ прилож. очерка государствен. устройства и библіогр. указаніями. Спб. 1896 г. Стр. 252 Цѣна 1 р.

Вып. II. **Бельгія и Голандія.** Полн. перев. съ франц. Пл. Краснова. Съ приложеніемъ очерка госуд. устройствъ обоихъ государствъ и статистическихъ свѣдѣній, относящихся до Бельгіи и Голандіи, сост. Д. Протопоповымъ, и библіограф. указателемъ. 67 рисунк. 9 чертежей. Спб. 1897. Стр. 325. Цѣна 1р.

Вып. III. **Соединенные Штаты.** Часть первая. Перев. съ франц. подъ ред. Н. Березина. 70 рисунковъ и 12 схематическихъ картъ въ текстѣ. Спб. 1898 г. Стр. 382. Ц. 1 р. 50 к.

Вып. IV. **Соединенные Штаты.** Часть вторая. Перев. съ франц. подъ ред. Н. Березина. Съ 41 рис. и 25 чертежами въ текстѣ. Приложенія: Очеркъ Государственнаго устройства, составленный Д. Протопоповымъ; библіографическій указатель книгъ и статей на русскомъ языкѣ о Соединенныхъ Штатахъ и географическая карта. Спб. 99. Ц. 2 р.

Книжный магазинъ для иногородныхъ О. Н. ПОПОВОЙ.

С.-Петербургъ, Невскій пр., № 54, (библ. Черкесова).

Высылаетъ иногороднимъ всякаго рода книги и учебныя пособія, публикованныя въ періодическихъ изданіяхъ и каталогахъ другихъ фирмъ.

Принимаетъ подписку на всѣ періодическія изданія.

При требованіяхъ наложеннымъ платежемъ свыше 10 руб., необходимо представленіе задатка въ размѣрѣ четверти стоимости книгъ.

Во избѣжаніе недоразумѣній, необходимо точное обозначеніе названія книги, адреса заказчика и способа пересылки (почта, желѣзная дорога или транспортная контора).

Упаковка и пересылка за счетъ покупателей. Пересылка изданій О. Н. Поповой, исключая выходящихъ по подпискѣ, за счетъ магазина.

БЕЗПЛАТНО по требованію высылается каталогъ картинъ для волшебнаго фонаря, подробный каталогъ изданій и проспектъ о подпискѣ на **„Естественно-историческій атласъ“.**

Дозволено Ценз. Спб. 29 апрѣля 1899 г. Типогр. А. Пороховщикова. Бассейная, 3—5.

-13, 16, 17, 86, 88.

2007334103